

Université de Montréal

**L'intermédialité autochtone dans l'œuvre de Natasha
Kanapé Fontaine : mémoire, oralité et territoire**

par

Florence Morin-Martel

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M. A.)
en littérature comparée

Septembre 2018

© Florence Morin-Martel, 2018

Résumé

Ce mémoire explore la notion d'intermédialité autochtone au sein de l'œuvre de Natasha Kanapé Fontaine. Les imbrications entre les médias seront notre point d'appui pour penser les questions de l'esthétique dans l'art autochtone actuel. Par le biais de la représentation d'un média dans un autre, nous aborderons ainsi la réactualisation des traditions orales telles que le conte, le mythe, le chant et le tambour au sein des productions de cette artiste. Notre parcours observera les structures intermédiales qui mettent en exergue la mémoire ainsi que les connaissances ancestrales. Les croisements entre l'identité et le territoire seront également discutés dans l'optique des représentations intermédiales. Ainsi, les phénomènes d'affirmation et de réactualisation des savoirs se déploient par l'utilisation de divers médias. De ce fait, la résistance environnementale et culturelle ainsi que la néo-oralité sous-tendent l'œuvre de l'artiste et s'expriment à travers les territoires imaginaires et médiatiques.

Mots-clés : littératures autochtones au Québec, intermédialité autochtone, Natasha Kanapé Fontaine, Innus, oralité, transmission culturelle, mémoire, territoire

Abstract

This master's thesis explores the notion of indigenous intermediality in the work of Natasha Kanapé Fontaine. The interweaving between media will be our starting point for thinking about aesthetic issues in today's First Nations art. Through the analysis of the artist's representation of one media in another, we will discuss reactualization of oral traditions such as storytelling, myth, song and drumming in her productions. We will demonstrate how these intermedial structures highlight both memories as well as ancestral knowledge. The connection between cultural identity and territory will also be discussed in the perspective of intermedial representation. Thus, the phenomena of affirmation and reactualization of knowledge are put into application through the use of various media. As a result, environmental and cultural resistance as well as neo-orality are at the core of the artists work and are expressed through territories real, imaginary or as represented in various medias.

Keywords: first nations literatures in Quebec, indigenous intermediality, Natasha Kanapé Fontaine, Innus, orality, cultural transmission, memory, territory

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Remerciements.....	vii
Introduction.....	8
Chapitre 1.....	20
Vers une intermédialité autochtone	20
1.1. La culture innue d’hier à aujourd’hui.....	21
1.1.1 Savoirs ancestraux et relation au territoire.....	21
1.1.2 La littérature innue de Kapeshe à Kanapé Fontaine.....	26
1.1.3 Déploiements contemporains : audiovisuel, réappropriation et affirmation	32
1.2 Le devenir intermédial autochtone.....	34
1.2.1 À propos des médiations et remédiations	36
1.2.3 Faire passer la mémoire	39
1.2.4 L’instance médiatrice de la transmission culturelle	40
1.2.5 Une médiation du devenir	41
1.3 Le parcours de l’oralité	43
1.3.1 L’oralité fondatrice.....	43
1.3.2 Le cheminement intermédial de l’oralité remaniée	45
1.3.3 La néo-oralité en tant que catalyseur de résistance	46
1.4 Vers une intermédialité autochtone	49
1.4.1 Les bases d’une notion.....	49
1.4.2 Nomadisme et intermédialité	49
Chapitre 2.....	52
Analyse des recueils de poésie.....	52
2.1 <i>Bleuets et abricots</i> : cueillir, se souvenir et partager	54
2.1.1 Le croisement des traditions orales.....	54
2.1.2 La remédiation de la mémoire comme outil de réappropriation.....	64
2.2 <i>Manifeste Assi</i> : un territoire rêvé, chanté et protégé	68
2.2.1 Le rêve comme ouverture de l’espace intermédial	68
2.2.2 La remédiation du chant	70

2.2.3 Intermédialité et militantisme : les enjeux sociaux et environnementaux	75
2.3 En guise de conclusion du chapitre 2	85
Chapitre 3	87
Analyse des capsules de <i>La Fabrique culturelle</i>	87
3.1 « Femme territoire » : parcourir pour devenir	94
3.1.1 Performance et oralité	94
3.1.2 Remédiation de la photographie.....	100
3.1.3 Devenir devant la caméra.....	105
3.2 « Tiotiake » : penser le territoire montréalais.....	108
3.2.1 Entre la remédiation d’archives et la présentation d’images actuelles.....	109
3.2.2 Exprimer la ville : entre rap, chant traditionnel et poésie	113
3.3 En conclusion pour le chapitre 3	116
Conclusion	119
Bibliographie.....	124

*À mon père qui a fait germer
mon intérêt pour les littératures
des Premières Nations*

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de recherche Simon Harel pour ses judicieux conseils qui ont grandement éclairé mon parcours. Sa disponibilité et ses connaissances ont rendu cette expérience des plus agréables.

J'aimerais remercier mon conjoint Guillaume pour son support inconditionnel, son réconfort, ses réflexions et son sens de l'humour. Tous ces éléments ont fait en sorte que ma rédaction ait été beaucoup plus légère. Notre intérêt commun pour les questions autochtones m'a portée tout au long de ce travail.

Je souhaite remercier mes parents pour leur lecture attentive et leurs encouragements. Je suis également redevable à Alice et Alexis pour le support et les discussions enrichissantes.

Un merci spécial à Marie-Gabrielle pour ses précieux conseils et pour m'avoir rassurée à maintes reprises. Je suis également reconnaissante à toute la famille Morin (Geneviève, Jean-Pierre et Marie-France) pour l'hospitalité et tous les bons moments passés autour de la table.

Merci à mes amis Noémie, Andréann, Marie, Audrey, Valentine, Ariane, Catherine, David, Jean-Sébastien, Cindy... votre écoute, vos idées et vos rires me sont indispensables.

Introduction

Je suis/j'existe

*Moi
femme d'entre toutes les femmes
nation d'entre toutes les nations
je reprendrai le nom de mes ancêtres¹*

Ces dernières années, l'étude des littératures autochtones au Québec connaît un véritable essor. Dans la foulée de ces publications, les questions du cadre théorique et de l'angle d'analyse s'imposent : de quelle façon doit-on aborder ce corpus ? Parmi les contributions importantes dans ce domaine jusqu'à présent, la thèse² de Sarah Henzi (2011) observe entre autres l'œuvre de Joséphine Bacon à travers le prisme de la réappropriation de la langue qui permet un acte de résistance et de mémoire. Le mémoire de maîtrise³ de Julie Nadeau Lavigne (2012), pour sa part, traite des œuvres de Bernard Assiniwi et de Virginia Pésémapéo Bordeleau par le biais de l'importance du territoire, tout en adoptant une approche postcoloniale dans la lignée d'Edward Said. Dans son étude⁴ de *Kuessipan* de Naomi Fontaine et d'*Ourse bleue* de Pésémapéo Bordeleau, Cassandra Sioui (2014) explore les notions de lieux et d'espace comme des vecteurs d'identité et des porteurs de culture. De son côté, Jean-François Létourneau (2015) fait une analyse⁵ de la poésie autochtone au Québec d'après la notion que celle-ci impose une relecture historique du concept d'« Amérique ». Outre ces travaux académiques qui ont servi de point de départ

¹ Natasha Kanapé Fontaine, Biographie, repéré à <https://natashakanapefontaine.com/biographie/>.

² Sarah Henzi, *Inventing Interventions: Strategies of reappropriation in Native American and First Nations Literatures*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2011.

³ Julie Nadeau Lavigne, *Approches du territoire dans la littérature autochtone du Québec : La saga des Béothuks de Bernard Assiniwi et Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2012.

⁴ Cassandra Sioui, *De l'enchevêtrement des frontières à la précarité identitaire : une étude de la représentation des lieux dans Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau et Kuessipan de Naomi Fontaine*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2014.

⁵ Jean-François Létourneau, *Le territoire dans les veines. Études de la poésie amérindienne francophone (1985-2014)*, Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2015.

pour notre réflexion sur la littérature autochtone au Québec, il demeure toutefois primordial de soulever les travaux de Maurizio Gatti et Diane Boudreau, pionniers au Québec en ce domaine. Le livre *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*⁶ de Boudreau constitue un tour d’horizon des formes littéraires orales et écrites chez ces peuples depuis le XVIII^e siècle. Dans son ouvrage publié en 2004, Gatti retrace l’Histoire des productions littéraires des Premières Nations en distinguant les traits et préoccupations de celles-ci selon les différentes décennies. Puisque nous souhaitons traiter de la littérature autochtone contemporaine, une de ses affirmations a particulièrement retenu notre attention : « Aujourd’hui de nombreux contes et poèmes viennent témoigner d’une évolution de la littérature amérindienne au Québec. Née de la révolte, elle a tendance à devenir de plus en plus créative et soucieuse d’esthétique⁷ ». L’auteur affirme qu’un contraste important se dessine entre l’époque présente et les débuts de cette littérature où elle était confondue avec l’ethnologie par les institutions littéraires⁸. Si la dimension esthétique occupe désormais une place considérable, comment peut-on définir celle-ci dans le contexte des littératures autochtones actuelles ? Dans le cadre de la Commission de vérité et réconciliation au sujet des pensionnats⁹, les auteurs Dylan Robinson et Keavy Martin se sont posé cette question à propos des œuvres artistiques présentées lors de la tenue de cet événement :

Our original project title, “The Aesthetics of Reconciliation in Canada,” invoked the language of aesthetics in order to provide a lens for considering the artistic, medium-specific ways by which different art forms and sensory experiences located at the TRC engendered particular affective relationships with their audiences, and how each enabled (or, in some cases, elided) certain kinds of work: cultural affirmation, healing,

⁶ Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, Éditions de l’Hexagone, Montréal, 1993.

⁷ Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, coll. «Cahiers du Québec. Collection Littérature», Éditions Hurtubise, Montréal, 2004, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ «Pendant la majeure partie de son existence, le système des pensionnats du Canada destiné aux enfants autochtones était un système d’éducation en apparence seulement. Les pensionnats avaient pour but de séparer les enfants autochtones de leur famille afin de limiter et d’affaiblir les liens familiaux et culturels et d’endoctriner les enfants pour qu’ils adhèrent à une nouvelle culture, à savoir la culture dominante sur le plan juridique de la société canadienne euro-chrétienne dirigée par le tout premier premier ministre du Canada, sir John A. Macdonald. Ces écoles ont exercé leurs activités pendant plus de 100 ans, de sorte que plusieurs générations successives d’enfants des mêmes collectivités et familles ont eu à les fréquenter» (Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Honorer la vérité, réconcilier pour l’avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, McGill-Queen’s University Press, Montréal et Kingston, 2015, préface).

political mobilization, or even the packaging of residential school experience in “safe” forms for public consumption. In choosing the term “aesthetics,” we sought to signal our interest in how the structural, stylistic, and generic choices made by artists enabled different kinds of social and political engagements¹⁰.

Par ce choix d’angle, Robinson et Martin observent ce que l’esthétique ouvre en plaçant celle-ci et les médias¹¹ au centre de leur étude des arts autochtones. Dans leurs travaux, ils conçoivent leur définition de l’esthétique comme étroitement liée à la notion pré-kantienne, « a sensory engagement¹² ». Dans leur démarche, ils insistent sur l’aspect significatif de l’expérience, notamment comment celle-ci est-elle vécue et assimilée par le corps lors de la présentation d’œuvres. Martin et Robinson récupèrent le terme « esthétique » selon cette définition plutôt que celle d’un « proper judgment of artworks¹³ ». S’ils reconnaissent le fait que le bagage « élitiste » du terme ne peut être totalement effacé, les deux auteurs prennent toutefois le pari de considérer la dimension esthétique dans l’analyse des arts autochtones. Dans le cadre de la commission de vérité et réconciliation, ce choix d’angle concerne également la notion de rencontre : « The aesthetics of space also guides and facilitates the various interactions that take place between the settler public and Indigenous people at the TRC¹⁴ ». Au-delà du jugement artistique, l’esthétique est impliquée dans cette guérison par les arts, ce vivre-ensemble qui se déploie dans un premier temps par la réunion dans une salle de spectacle. Si l’on se fonde sur les définitions de Gatti et de Martin et Robinson, l’esthétique dans les œuvres des Premières Nations signifie à la fois le style, les médias, l’expérience et la rencontre entre l’artiste et le public. En regard des catalyseurs de l’art autochtone contemporain — identifiés par les auteurs comme la révolte et le traumatisme à guérir (entre autres celui lié aux pensionnats) — les choix stylistiques et

¹⁰ Keavy Martin et Dylan Robinson, *Arts of engagement: Taking aesthetic action in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 2016, p. 8-9.

¹¹ Dans le cadre de ce mémoire, la notion de média sera centrale à l’analyse. Dans ce contexte, nous l’entendons au sens de photographie, danse, forme littéraire, vidéo, etc. À ce sujet, Rémy Besson explique que lorsqu’on parle d’intermédialité, le terme « média » ne fait pas consensus mais que trois définitions majeures sont véhiculées – et qu’elles sont complémentaires : « Un média est une production culturelle singulière [...] Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d’autonomie [...] Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu ». (Rémy Besson, *Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité* [Billet de blogue], repéré à <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>, 29 avril 2014)

¹² Keavy Martin et Dylan Robinson, *op. cit.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

médiatiques qu'on y retrouve souhaitent provoquer des changements au niveau social, politique et culturel.

À partir de ces réflexions qui invitent à penser la place des productions artistiques autochtones dans le contexte actuel, la notion de frontière est ensuite apparue comme un aspect sur lequel se pencher. Lorsque Martin et Robinson traitent de la relation entre l'auditoire et les créateurs, ainsi qu'entre l'art et les dimensions sociales et culturelles, cette question instaure sa présence. Dans le prologue de *L'Indien malcommode*, Thomas King expose l'angle qu'il prend dans son ouvrage, qui implique de considérer l'idée de la frontière en ces termes :

Enfin, nul doute qu'on va se demander pourquoi j'ai décidé de traiter du Canada et des États-Unis simultanément [...] Pour la plupart des Autochtones, cette frontière n'existe pas. C'est une illusion qui appartient à l'imaginaire d'un autre. Des personnages historiques comme le chef Joseph, Sitting Bull et Louis Riel passaient allègrement d'un pays à l'autre, et s'ils comprenaient l'importance de la frontière pour l'homme blanc, rien n'indique qu'ils croyaient en sa légitimité. Je me fais arrêter chaque fois que je traverse la frontière, mais l'imaginaire va et vient comme il lui plaît¹⁵.

Devant ces limites territoriales, King réplique avec la fiction qui elle en est exempte. Car si les Autochtones d'Amérique du Nord s'y voient contraints lorsqu'ils parcourent aujourd'hui le territoire, les productions artistiques, elles, n'y sont pas soumises. Cela s'avère un bon point de départ pour penser la notion d'esthétique en regard des littératures autochtones d'aujourd'hui, c'est-à-dire les multiples traversées qui pourraient s'effectuer au cours des récits. Par conséquent, nous nous sommes posé la question à savoir si ces parcours stylistiques sont empruntés par des artistes autochtones au Québec, et si oui, ce qu'ils permettent d'explorer.

Dans ce tour d'horizon de la littérature et des productions artistiques autochtones au Québec, l'œuvre de Natasha Kanapé a particulièrement capté notre attention. Ces dernières années, elle s'est élevée en tant que figure d'une importance croissante. Innue originaire de Pessamit, elle s'illustre en tant que poète-interprète, artiste visuelle et

¹⁵ Thomas King, *L'Indien malcommode*, Éditions du Boréal, Montréal, 2012, p. 15-16.

comédienne (notamment dans *Unité 9*¹⁶), tout en œuvrant dans le militantisme, notamment pour le mouvement *Idle no more*¹⁷ et l'environnement¹⁸. Jusqu'à présent, Kanapé Fontaine a publié quatre recueils qui s'intitulent *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012), *Manifeste Assi* (2014), *Bleuets et abricots* (2016) et *Nanimissuat : Île tonnerre* (2018). En collaboration avec Deni Ellis Béchar, elle a également écrit l'essai *Kuei je te salue : conversation sur le racisme* (2016). Si elle se présente d'emblée comme une artiste multidisciplinaire, nous avons voulu savoir si plusieurs médias étaient représentés au sein d'une seule et même œuvre. En constatant effectivement la présence de multiples instances médiatiques, nous avons interrogé ce qu'ils permettaient de mettre en exergue. Dans les foulées des interrogations soulevées sur l'esthétique et la notion de frontière, l'hypothèse que ces productions artistiques s'inscrivent dans le courant de l'intermédialité est survenue. Comme première définition du concept, nous avons choisi celle énoncée par Philippe Despoix en introduction du numéro « Traverser » de la revue *Intermédialités*. Celui-ci présente l'intermédialité « comme un réseau complexe de relations, matérielles, techniques, sociales et sémiologiques, permettant de dessiner a posteriori des formes de médiation culturelle de fait toujours hybrides¹⁹ ». Ce cadre théorique s'avère pertinent dans le contexte de ce mémoire puisqu'il souligne l'imbrication des arts, mais également des phénomènes sociaux et culturels. En raison du militantisme qui traverse les productions artistiques de l'artiste, l'apport de cette théorie nous permettra d'observer les réseaux créés par ces contestations.

Afin de voir comment se présentent les questions d'esthétique et d'intermédialité chez Natasha Kanapé Fontaine, nous avons choisi quatre œuvres. Parmi les recueils, *Manifeste Assi* (2014) et *Bleuets et abricots* (2016) ont été retenus. La décision d'exclure

¹⁶ Chantal Guy, «Natasha Kanapé Fontaine : au nom des siennes», La presse (Montréal), repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/television/201801/22/01-5151029-natasha-kanape-fontaine-au-nom-des-siennes.php>, 22 janvier 2018.

¹⁷ « Le mouvement *Idle no more* [...] est né de l'initiative de quatre femmes autochtones de la Saskatchewan vers la fin de l'année 2012 et [...] visait principalement, au départ, à dénoncer le non-respect des droits autochtones par le gouvernement conservateur de Stephen Harper » (Alexandra Parent, *Couverture journalistique des affaires de droit relatif aux peuples autochtones au Québec : le cas d'Idle no more*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2014, p. 6).

¹⁸ Natasha Kanapé Fontaine, Biographie, repéré à <https://natashakanapefontaine.com/biographie/>.

¹⁹ Philippe Despoix, « Traverser dix ans d'*Intermédialités* : Introduction », *Traverser*, n° 20, Automne 2012, Printemps 2013, p. 7.

N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures (2012) et *Nanimissuat : Île tonnerre* (2018) est attribuable au fait que ces œuvres présentent beaucoup moins de caractéristiques intermédiales que les deux autres, du moins à première vue. En ce qui concerne *Bleuets et abricots*, l'œuvre est divisée en deux parties, soit le «Premier mouvement» et le «Deuxième mouvement». La première section comprend des sous-divisions qui s'intitulent «La marche», «La chasse» et «La cueillette». Dans la traversée du territoire du Nord au Sud qui s'effectue dans cette partie, les activités telles que marcher, cueillir et chasser structurent le récit : elles sont les références principales à travers lesquelles la parole évolue. Entre les habitants qui mangent les bleuets nordiques et ceux qui se nourrissent d'abricots des contrées tropicales, une solidarité se profile. Pour sa part, la deuxième section inclut «La réserve» et «La migration». Parcourue par un cri de refus d'apathie, elle évoque une reprise de possession territoriale et identitaire qui s'effectue par le fait de nommer les lieux. Dans l'étude de ce recueil empreint de la thématique du mouvement, des échanges et transmissions de la culture, nous tenterons de voir comment l'intermédialité se déploie par la tradition orale et la mémoire. *Manifeste Assi*, le deuxième recueil, porte principalement sur le thème du territoire et de sa protection. Dans l'œuvre, ces sujets sont entrelacés avec le désir de révolte, de transmission et de survie. Au sujet de son processus de création, l'auteure affirme : «Ce livre est né de ce moment où j'ai compris que j'allais faire cela [ndlr : l'activisme] de ma vie²⁰». Ainsi, la contestation qui rencontre l'écriture explique en partie le choix du titre, *Manifeste Assi*. Puisque le mot «Assi en innu veut dire Terre²¹», les luttes environnementales s'enjoignent à celles autochtones au courant du recueil.

À la suite de l'analyse de ces deux recueils, nous nous tournerons vers deux œuvres audiovisuelles. Toutes deux mises en ligne par la plateforme «La Fabrique culturelle», ces productions artistiques de l'artiste de Pessamit entremêlent la poésie, la musique, l'art visuel et le slam. Dans le cas de la première vidéo, *Natasha Kanapé Fontaine : femme*

²⁰ Alice Lefilleul, «Du poème à l'activisme. Entrevue avec Natasha Kanapé Fontaine», *Artichaut Magazine* (Montréal), repéré à <http://artichautmag.com/natasha-kanape-fontaine-du-poeme-lactivisme/>, 19 septembre 2014.

²¹ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, coll. «poésie», *Mémoire d'encrier*, Montréal, 2014, quatrième de couverture.

*territoire*²², la présentation de Kanapé Fontaine est entrecoupée d'interprétation d'extraits du recueil *Bleuets et abricots*. Le chant et le tambour s'ajoutent à cette performance, en plus du processus de création et d'un discours plus personnel sur les origines et les influences de l'artiste. « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*²³ est une production qui allie le rap de Random Recipe à la récitation de poésie de Kanapé Fontaine. L'aspect visuel de cette vidéo est une piste qui sera explorée avec attention, puisque les images d'archives et les prises de vue actuelles de la ville de Montréal s'alternent constamment à l'écran.

Dans le choix d'angle pour l'analyse, la mise en relation des traditions innues avec l'œuvre de Kanapé Fontaine est désignée comme centrale. Par conséquent, nous nous attarderons lors du premier chapitre à définir la notion de tradition et les traits culturels attribués à la nation innue. Cette décision de prendre en compte la relation que l'artiste entretient avec sa culture nous apparaît nécessaire en regard du discours qu'elle tient à propos de sa démarche artistique :

Dans mes deux derniers recueils, j'ai écrit au « je », mais je dis « je » pour dire « les autres », afin que nous soyons, que nous devenions, nous, les Autochtones, une collectivité plus forte. Je souhaite que nous retrouvions la plénitude que nous apportait notre relation avec notre environnement, surtout pour les générations qui ont subi une rupture à cause des pensionnats, puis, plus loin encore, à cause de la Conquête et de la colonisation²⁴.

S'il reste à définir au cours du mémoire comment ce désir d'affirmation et de guérison se traduit dans les productions artistiques, la description que fait Kanapé Fontaine de son art s'apparente à un mouvement de résurgence autochtone. Pour l'auteure Michi Saagiig Nishnaabeg Leanne Simpson, ce concept se déploie selon ces termes :

Building diverse, nation-culture-based resurgences means significantly re-investing in our own ways of being: regenerating our political and intellectual traditions;

²² La fabrique culturelle, *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* [vidéo en ligne], repéré à <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/6552/natasha-kanape-fontaine-femme-territoire>, 2 février 2016.

²³ La fabrique culturelle, « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* [vidéo en ligne], repéré à <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/9803/tiotiake-natasha-kanape-fontaine-et-random-recipe>, 4 juillet 2017.

²⁴ Natasha Kanapé Fontaine dans Karina Chagnon, « Muliats et Avant les rues : la politique de l'œuvre hétérolinguale », *Intermédialités*, n° 27, Printemps 2016, p. 12.

articulating and living our legal systems; language learning; ceremonial and spiritual pursuits; creating and using our artistic and performance-based traditions²⁵.

Pour Simpson, le concept de résurgence et le fait de résister vont de pair : la description d'une procession communautaire Michi Saagiig est le point de départ par lequel elle décrit l'acte de résistance. Tout au long de son ouvrage, elle réitère l'importance de ce geste chez les Premières Nations : « We have been resisting colonial imposition for four centuries²⁶ ». Dans la lignée des réflexions de Leanne Simpson, Kanapé Fontaine exprime le désir de créer pour réinvestir les sphères sociales et culturelles dont ont été coupés les Autochtones sur le territoire canadien.

À l'égard de ces définitions, nous établirons d'abord dans le premier chapitre quels sont les modes de transmissions de savoirs et les éléments de spiritualité qui définissent la culture innue. La notion de connaissances est un élément qui sera récurrent dans notre analyse et correspond aux « divers types de savoir : social, technique, biologique, médicinal, rituel²⁷ ». Les textes « Conservation et innovation : Les articulations contemporaines de la tradition innue » d'Annalisa D'Orsi et « Le territoire dans l'univers innu d'aujourd'hui » de Jean-Paul Lacasse seront nos éléments fondateurs pour cette section. De ce point de départ pour penser les réseaux culturels innus, nous nous dirigerons ensuite plus spécifiquement vers le sujet de la littérature chez cette nation. Dans ce parcours littéraire, nous avons discerné ce qui pouvait être identifié comme les formes d'écriture les plus anciennes chez les Premières Nations. Dans son texte « The Power of Dirty Waters: Indigenous Poetics », Niigaanwewidam James Sinclair établit que celles-ci datent d'une période bien antérieure aux contacts avec les Européens : « Adapting forms like *gikinoo'amaage-asin* (petroforms) and *wiigwaasabakoon* (birchbark scrolls) to other forms of text has resulted in an extraordinary rich body of literature produced by Indigenous storytellers, writers and poets in Manitowapow since time immemorial²⁸ ». Il va sans dire que la littérature autochtone a effectué un parcours énorme pour en venir jusqu'à sa forme actuelle. Toutefois, en reconnaissant l'existence de ces textes, il est possible d'établir des

²⁵ Leanne Simpson, *Dancing on our turtle's back: Stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence*, ARP, Winnipeg, 2011, p. 17-18.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Rémi Savard, *La forêt vive*, Éditions du Boréal, Montréal, 2004, p. 16.

²⁸ Niigaanwewidam James Sinclair, « The Power of Dirty Waters: Indigenous Poetics ». Dans Neal McLeod (éd.), *Indigenous Poetics in Canada*, [Wilfrid Laurier University Press](http://www.wilfridlaurieruniversitypress.com), Waterloo, 2014, p. 212.

liens entre ces formes et celles aujourd'hui. En effet, ces écritures font partie de l'Histoire des Premières Nations : elles constituent un héritage et une trace de la façon dont ces peuples communiquaient.

À la suite de l'étude des traditions innues, un bref tour d'horizon de la littérature autochtone au Québec depuis son inscription dans une forme dite plus « institutionnelle » sera fait. Les appuis théoriques principaux seront entre autres l'ouvrage *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française* de Maurizio Gatti et celui de Diane Boudreau mentionné précédemment. Le texte d'Annalisa D'Orsi sera également pertinent dans cette partie pour aborder plus spécifiquement la littérature innue, ainsi que la résurgence de cette nation dans les années 1970. En effet, ce mouvement a entraîné l'éclosion de plusieurs auteurs, en plus de l'instauration d'une maison d'édition innue. En nous concentrant davantage sur An Antane Kapesh et Joséphine Bacon comme deux figures majeures du milieu littéraire innu, nous utiliserons dans cette section l'article « Apprendre et guérir : Les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesh, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine » de Joëlle Papillon. Ensuite, en relevant les extraits de ce texte qui parlent du style de Naomi Fontaine et de son impact dans le monde littéraire aujourd'hui, nous établirons des ponts avec Natasha Kanapé Fontaine, issue de la même nation, pour aborder son œuvre plus spécifiquement. Le texte « L'âme en tannage de Natasha Kanapé Fontaine : Souveraineté orale, territoriale et mémorielle » de Gabrielle Marcoux servira à définir la place de l'artiste de Pessamit dans le contexte actuel.

De ce tour d'horizon culturel, nous aborderons plus spécifiquement la notion d'intermédialité autochtone chez Kanapé Fontaine. À la suite de l'étude des formes de transmissions culturelles contemporaines innues, telles que l'utilisation de l'audiovisuel et des publications écrites, nous tenterons de développer une méthode d'analyse qui tient compte de ces phénomènes. Ainsi, nous nous appuyerons sur la théorie que Guy Sioui Durand développe à propos des formes artistiques actuelles chez les Premières Nations : « En art, les notions de relations et d'interactivité redonnent un souffle nouveau à la musique, à la danse, au théâtre [...] »²⁹. Dans la lignée de ce qu'il appelle les « nouveaux

²⁹ Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 26.

chasseurs/chamans/guerriers³⁰ », les artistes autochtones d'aujourd'hui entremêlent leurs productions artistiques à leur affirmation culturelle. Sans être explicitement nommé, le concept d'intermédialité se dessine en filigrane du propos de Sioui Durand. Cette esthétique qui considère les interactions, les relations et l'éclatement des formes comme caractéristiques principales de l'art autochtone d'aujourd'hui servira à analyser l'œuvre de Kanapé Fontaine.

Si l'intermédialité et l'oralité sont deux éléments qui se recoupent jusqu'à présent, ceux-ci interpellent directement la question de la mémoire. À ce sujet, Lee Maracle expose dans son texte *Oratory on oratory* l'importance de transmettre les récits issus de la tradition orale. Selon elle, les structures de l'oralité indiquent la marche à suivre : « Oratory is a painting; it is about the freedom between beings and about cherishing the distance between them; it is about relationship, and as such it is about life³¹ ». En pointant le fait que l'oralité contient une vision du monde, elle incite à considérer l'étude des littératures autochtones sous ce prisme : à la fois par la primordialité des récits dans l'apprentissage et l'héritage oral dont découlent ces productions littéraires actuelles. Si les liens entre la mémoire et la transmission d'histoires s'avèrent évidents, les propos de Maracle évoquent également l'intermédialité. En effet, l'oralité est ici représentée selon les caractéristiques de la peinture : les êtres font partie d'un même tableau et sont en relation tout en conservant une certaine autonomie. À l'égard de ces questions intermédiaires, nous avons choisi d'utiliser l'ouvrage *Remediation, understanding new media* de Bolter et Grusin. La définition de la remédiation, soit « [a] representation of one medium in another³² », sera un premier ancrage pour penser l'intermédialité — en plus des propos de Despoix. Leur définition sera d'autant plus pertinente puisqu'elle pense les rapports intermédiaires dans l'optique d'une continuité et d'un héritage qui se transmet, plutôt que d'une émergence à notre époque. Par conséquent, cela permettra d'explorer les notions de la transmission et du transfert des connaissances. « Le secret du raconteur »³³ de Marie-Pascale Huglo sera notre second point

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ Lee Maracle, *Oratory on oratory*, Dans Kambourelis, Smaro & Miki Roy, *Trans.Can.Lit.: resituating the Study of Canadian Literature*, Wilfred Laurier Press, Waterloo, 2007, p. 64.

³² Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, MIT P, Cambridge, 2000, p. 45.

³³ Marie-Pascale Huglo, « Le secret du raconteur », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, 2003.

d'appui en termes d'intermédialité puisque ce texte expose les phénomènes de médiation en lien avec le conte, la mémoire et la collectivité. Dans cette élaboration des réseaux intermédiaires présents chez Natasha Kanapé Fontaine, nous utiliserons le discours de l'artiste sur son cheminement et sa démarche. Dans le manifeste pour le rayonnement des arts autochtones, les signataires — dont fait partie l'artiste de Pessamit — affirmaient ceci à propos de la façon d'interpréter leurs œuvres :

Nous demandons que les diverses pratiques artistiques, qu'elles soient traditionnelles ou contemporaines/actuelles, soient analysées à partir du discours de l'artiste sur son œuvre, son projet et ses intentions afin que les enjeux de son projet soient bien évalués dans le contexte social, culturel et artistique qui est le sien et celui de sa société³⁴.

Dans cette optique, des extraits de texte et d'entrevue seront utilisés tout au long de l'analyse. Cela explique en partie le choix d'étudier les vidéos de *La fabrique culturelle*, puisque ceux-ci présentent le point de vue de l'artiste sur ses productions artistiques. À propos du rôle et du pouvoir des arts autochtones dans l'époque présente, les artistes du manifeste élaborent la définition suivante :

La formation des artistes et des producteurs culturels autochtones revêt une importance capitale pour plusieurs raisons. La plus importante est sans doute la transmission des savoirs et des techniques traditionnelles qui sont passés, avec respect, d'une génération à l'autre. Depuis des millénaires. Cette transmission, basée sur l'oralité, est urgente puisqu'elle repose sur les aînées et les artistes chevronnés. Autre aspect important de la transmission de la formation est le caractère unique des formes d'art pratiquées par les artistes autochtones. Ces formes émergent du territoire. Elles n'existent nulle part ailleurs³⁵.

Cette affirmation servira donc de repère dans l'analyse des œuvres, la question territoriale sera constamment convoquée. Finalement, notre réflexion s'ancre dans le désir de bâtir un cadre théorique qui peut être défini comme l'intermédialité autochtone. Si dans le contexte de notre projet cet angle sera appliqué seulement à Kanapé Fontaine, nous souhaitons tout de même élaborer un réseau de concepts qui pourrait correspondre à d'autres artistes des Premières Nations. Nous nous baserons ainsi sur l'assemblage de théories pertinentes déjà existantes et qui, réunies, feront office de matériel à l'intermédialité autochtone. Par

³⁴ Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec, repéré à <http://www.ondinnok.org/manifeste-pour-lavancement-des-arts-des-artistes-et-des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec/>, 23 janvier 2018, p. 9.

³⁵ Collectif des commissaires autochtones (CCA/ACC), Mémoire déposé dans le cadre du processus de consultation publique pour le renouvellement de la politique culturelle du Québec, 24 août 2016.

conséquent, le chapitre 1 servira à identifier de manière plus générale les différentes médiations, remédiations et les liens qu'entretiennent l'art autochtone et l'intermédialité. Les questions du territoire et de l'oralité seront centrales. À la suite de ce cadre théorique, j'observerai lors du chapitre 2 les recueils *Manifeste Assi* et *Bleuets et abricots*. Le troisième chapitre, lui, sera consacré à l'analyse des vidéos mis en ligne sur *La Fabrique Culturelle*, c'est-à-dire *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* et « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*.

Chapitre 1

Vers une intermédialité autochtone

Dans le but d'inscrire Natasha Kanapé Fontaine dans une esthétique d'intermédialité autochtone, il importe de définir en premier lieu la culture innue de laquelle elle est issue. Pour ce faire, des approches plus ethnologiques seront d'abord mises de l'avant, notamment avec les écrits de Rémi Savard, Sylvie Vincent, Annalisa D'Orsi et Jean-Paul Lacasse. Dans l'étude de Kanapé Fontaine, ce processus est inévitable afin de saisir tout ce que l'artiste évoque lorsqu'elle parle de son héritage. Les spécialistes de la nation innue permettront de cerner les aspects essentiels de la transmission des savoirs liés au mode de vie chez ce peuple, mais également le rapport au territoire et toute l'importance qu'il revêt. En second lieu, nous observerons les différentes formes que ces connaissances ont prises au courant des années, notamment en retraçant l'Histoire de la littérature innue. Le parcours se fera à partir d'An Antane Kapeshe — reconnue comme première écrivaine de sa nation — jusqu'à Natasha Kanapé Fontaine. Il sera question de démontrer que les éléments soulevés en première partie se voient réaffirmés à travers les différentes productions écrites. Afin de poursuivre le parcours de la culture innue, nous explorerons ensuite les méthodes actuelles de passation du savoir et d'enseignement de la langue dans les communautés, notamment avec l'utilisation des médias audiovisuels. La seconde partie du chapitre sera dédiée plus spécifiquement à l'intermédialité. Les différentes médiations et remédiations pertinentes dans le cadre de l'analyse du corpus seront ciblées. À la suite de ces réflexions, nous approfondirons le concept de traditions orales en soumettant l'hypothèse que celles-ci agissent en fil conducteur qui relie l'époque passée et présente. Par conséquent, la troisième section traitera du cheminement des transmissions orales chez les Premières Nations afin de remonter jusqu'à Kanapé Fontaine. Si la notion d'oralité est très présente lorsqu'on parle des littératures autochtones, ses caractéristiques sont parfois difficiles à identifier. Dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale*, le médiéviste Paul Zumthor avance cette définition :

Concrètement il n'y a pas d'oralité en soi, mais de multiples structures de manifestations simultanées et qui, chacune dans son ordre propre, se trouvent parvenues à des degrés très inégaux de développement. Leur substrat commun [...] tient à la spécificité linguistique de toute communication vocale³⁶.

Selon cette logique, Zumthor établit quatre schémas possibles qui représentent les catégories d'oralité. Ces classes s'appliquent à des contextes différents, mais il énonce que leurs frontières ne sont pas totalement étanches. Dans un premier temps, il traite d'une oralité primaire qui serait dénuée de contact avec toute forme d'écriture. Cette dernière s'est épanouie au sein « des communautés archaïques, depuis longtemps disparues³⁷ ». Vient ensuite l'oralité mixte qui coexiste avec l'écriture, mais qui est influencée seulement de façon « externe, partielle et retardée³⁸ » par ce système. Dans la circonstance où l'oral côtoie l'écrit, Zumthor expose également la possibilité d'une oralité *seconde* « qui se (re)compose à partir de l'écriture³⁹ » et qui serait la situation opposée à l'oralité mixte. Finalement, l'oralité médiatisée est définie comme la quatrième conjoncture : on pense dès lors aux enregistrements auditifs et visuels. S'il établit que les trois dernières peuvent actuellement cohabiter, il pointe également que certains endroits donnent lieu à la première catégorie encore aujourd'hui. Tout au long du chapitre, ces définitions de l'oralité nous guideront pour parler du contexte innu dans une perspective qui va du passé jusqu'au présent. Puisque chacune des formes possède ses propres caractéristiques, les questions précises qu'elles soulèvent seront abordées.

1.1. La culture innue d'hier à aujourd'hui

1.1.1 Savoirs ancestraux et relation au territoire

Sur le territoire, les communautés innues sont réparties en deux régions principales : environ une dizaine se situe dans le nord-est du Québec et les deux autres sur la côte du Labrador près de Terre-Neuve⁴⁰. Hors de ces villages, un pourcentage estimé à environ 40 % vit dans les grands centres du Québec ou d'autres provinces⁴¹. Comme

³⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, coll. «Poétique», Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 30-31.

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰ Rémi Savard, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

l'explique Rémi Savard dans son ouvrage *La forêt vive*, ce type d'organisation n'a pas toujours été celui qui prévalait pour cette nation. Avant les réserves, le peuple innu était divisé en bandes locales, elles-mêmes séparées en groupes de chasse qui se réunissaient au printemps autour d'un tronçon de rivière initialement attribué⁴². Conjointement à cette division de la population, un type de fonctionnement social s'appliquait :

Le régime matrimonial exogame incitait [les bandes locales] à compter les unes sur les autres pour maximiser la reproduction biologique et sociale (transmission de la langue et des divers types de savoir : social, technique, biologique, médicinal, rituel, etc.). Cela contribuait du même coup au développement d'une conscience collective, d'un savoir commun et d'une culture générale pour l'ensemble des Innus⁴³.

Le système d'organisation chez ce peuple — le mariage entre les différentes bandes — était mis en place pour favoriser la circulation des connaissances innues, et donc la perpétuation de celles-ci. Les échanges entre les groupes permettaient à la nation de survivre et se développer, en plus d'uniformiser les savoirs. Ainsi, les interactions de toutes sortes peuvent être ciblées comme l'un des éléments-clés de ce type de fonctionnement. Ces précisions permettent déjà d'esquisser les grands traits des fondements de la culture innue, en plus de nous donner un indice de ce qui reste aujourd'hui de ce système d'organisation.

Au sujet de ce qui est considéré comme « traditionnel », il convient d'apporter quelques précisions, puisque cela ne réfère pas à l'ensemble des pratiques d'un groupe. Dans son texte « Conservation et innovation : Les articulations contemporaines de la tradition innue » Annalisa D'Orsi se réfère au concept de l'historien Mark Salber Phillips qui pense la tradition selon les dynamiques de la transmission culturelle⁴⁴. Plus spécifiquement appliqué au contexte de la nation innue, D'Orsi expose les éléments qui investissent le domaine du traditionnel :

Chez les innus, les mots français « culture » et « tradition » sont utilisés couramment. En langue innue, on parle de innu aitun, « le mode de vie, la culture, la tradition innus », et de nutshimiu-atusseun, « le travail en forêt ». [...] En général, on considère comme traditionnel tout ce qui est associé au mode de vie nomade pratiqué par les ancêtres et basé sur la chasse, la pêche et la cueillette. La tradition comprend des

⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ Annalisa D'Orsi, « Conservation et innovation : Les articulations contemporaines de la tradition innue », *Recherches amérindiennes au Québec*, volume 43, n°1, 2013, p. 70.

éléments d'origine allochtone : des matériaux, des outils, des aliments et aussi des croyances et des pratiques religieuses qui furent intégrés par les ancêtres au mode de vie traditionnel⁴⁵.

Les liens entre la culture innue et le territoire sont ici explicités. Les activités qui concernent le fait d'habiter les terres, notamment la chasse et la cueillette, s'érigent ici au cœur de la culture. L'influence des non-autochtones a également fait sa place à l'intérieur des traditions. On peut penser que certains des apports allochtones intégrés au mode de vie innu ont conservé leur place dans la tradition en raison de leur harmonisation avec l'environnement. À ce sujet, Jean-Paul Lacasse explique que « [l]a société innue conçoit traditionnellement le territoire et son utilisation selon une approche de saine gestion des ressources au profit de la famille et de la communauté en général⁴⁶ ». Ce que l'auteur appelle un « titre collectif » guide les Innus dans leur rapport aux terres, les pratiques qui assurent une pérennité du territoire sont dès lors identifiées comme traditionnelles. Puisque les membres de ce peuple affirment avoir toujours habité les terres⁴⁷ appelées le Nitassinan, celles-ci régissent leur rapport au monde. Cette dimension se reflète d'ailleurs lorsqu'il est question de traditions spirituelles :

Malgré l'influence des missionnaires, les principes et les rituels de l'ancienne religion animiste continuèrent longtemps à orienter la vie à l'intérieur des terres. Si, sur la côte, lors des rassemblements et des missions estivales, les innus pratiquaient davantage la religion catholique, à l'intérieur des terres ils avaient recours à la religion traditionnelle pour s'assurer une bonne chasse et subvenir à leurs besoins⁴⁸.

D'Orsi soulève ici le caractère pratique d'une telle transmission des rites spirituels ancestraux : ceux-ci allaient de pair avec l'idée de survie. Toutefois, cette coexistence des pratiques allochtones et autochtones s'est pratiquement interrompue avec la sédentarisation des années 1960⁴⁹ — au cours de laquelle les spiritualités ancestrales ont été menacées.

Jusqu'ici, le concept de tradition innue s'avère étroitement lié aux savoirs de la chasse et de la vie en forêt en général. Toutefois, il importe de définir comment ces transmissions s'opéraient :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶ Jean-Paul Lacasse, « Le territoire dans l'univers innu d'aujourd'hui », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 40, n°110, 1996, p. 191.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁸ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹ Rémi Savard, *op. cit.*, p. 12.

La transmission du savoir se faisait en famille et était intégrée aux activités quotidiennes. Les pratiques de survie et la profonde connaissance de l'environnement naturel étaient apprises par les nouvelles générations grâce à l'observation, l'imitation, l'expérimentation, et étaient consolidées par l'expérience. La tradition orale, avec ses histoires sacrées sur l'origine du monde (atanukan) et ses récits historiques (tipatshimun), préparait et complétait l'expérience. Elle véhiculait la vision du monde, les principes moraux, les connaissances et la mémoire des aînées. On prêtait aussi beaucoup d'attention aux rêves, car ils pouvaient transmettre des connaissances spirituelles importantes, mais aussi indiquer, par exemple, où se trouvait le gibier (Speck 1977 ; Barriault 1971)⁵⁰.

Selon D'Orsi, les détenteurs du savoir étaient généralement les aînés, ils occupaient une place prépondérante dans le mode de vie innu⁵¹. La transmission culturelle s'effectuait donc par la mise en contact avec ces membres de la nation qui possédaient un large éventail de connaissances. Les plus jeunes apprenaient par l'expérience, mais également par les mythes transmis de façon orale. Dans le contexte de sédentarisation qui entraîne une coupure avec les pratiques ancestrales, l'oralité devient l'un des seuls véhicules pour perpétuer les enseignements — faute de pouvoir habiter en forêt comme avant. Selon ce que racontent les récits oraux, il ne s'agit toutefois pas de la première rupture de mode de vie subie par le peuple innu. Dans la préface de l'ouvrage *Carcajou à l'aurore du monde : fragments écrits d'une encyclopédie orale innue*, Sylvie Vincent explique que d'après les histoires ancestrales innues, les « héros culturels⁵² » tels que Carcajou et Tshakapesh étaient des personnages qui influençaient le cours du monde et vivaient conjointement avec les humains. Après avoir rendu la Terre habitable, ces êtres ont pris leurs distances avec l'espèce humaine. C'est à cette même période que les humains et les animaux sont devenus des entités distinctes et ont cessé de se marier entre eux. Afin de pallier cette coupure dans le futur, « les Innus disposeront de rituels (tambour, danse, scapulomancie, tente à suerie, tente tremblante...) et de différents types de chamanes grâce auxquels ils pourront rester en contact avec les Personnes non humaines qui gèrent la faune et celles qui protègent les hommes contre les dangers qui subsistent⁵³ ». Cela étaye les liens entre les traditions orales et la survie : dans ce contexte les récits deviennent les seuls transmetteurs du rôle primordial que jouent les non-humains dans la relation entre les Innus et le territoire. Les

⁵⁰ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 71.

⁵¹ *Ibid.*, p. p. 71.

⁵² Sylvie Vincent dans Rémi Savard, *op. cit.*, p. 8.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

différents rituels qui découlent des mythes s'ajoutent à la liste des savoirs transmis chez les Innus. En regard de cet aspect, il importe de voir comment les mythes oraux se représentent de nos jours. Selon Rémi Savard, « [a]ussi longtemps qu'une tradition orale de légende est vivante, qu'elle est prise sur les façons de penser et les mœurs d'un groupe, elle bouge : le récit demeure en partie ouvert à l'innovation⁵⁴ ». En ce sens, il est pertinent d'observer comment les histoires ont été modifiées à la suite de la colonisation.

À propos de la sédentarisation des Innus et de l'envoi d'enfants autochtones dans les pensionnats, D'Orsi explique l'impact sur la transmission des savoirs ancestraux :

Nombreux sont les innus qui parlent de cette période comme d'une « coupure ». Coupure du mode de vie traditionnel : les familles, sédentarisées dans les réserves, sont coupées de leurs territoires ancestraux. Coupure entre les générations : les enfants sont séparés des familles, apprennent une culture différente et sont privés du modèle parental. Coupure des racines : car la langue et la culture innues n'étaient pas l'objet d'un apprentissage abstrait, elles étaient transmises au cours des activités en forêt⁵⁵.

Hors du territoire sur lequel reposent les traditions, la transmission culturelle bat de l'aile. Cette interdiction de vivre selon la culture innue affecte également le langage et la vision du monde, puisque la toponymie des territoires autochtones est redéfinie par les Blancs⁵⁶. La rupture du mode de vie implique plusieurs aspects du quotidien de cette nation, notamment par le fait que les noms des lieux en innu étaient ancrés dans les pratiques d'oralité. Toutefois, ces diverses oppressions causées par le colonialisme ne signifient pas la fin de la transmission des savoirs ancestraux et territoriaux. Selon Lacasse, cette période engendra le fait que les Innus empruntent « le langage des "revendications" territoriales de la société majoritaire⁵⁷ ». L'utilisation de ce vocabulaire se fait donc dans un but de reconnaissance des droits, plus particulièrement en ce qui concerne le territoire. Ainsi, plusieurs stratégies sont développées pour contrer les violences coloniales et les tentatives d'assimilation. À propos de la colonisation, Diane Boudreau affirme que « les nations amérindiennes y réagiront par l'écriture, mais aussi par le recours à des pratiques et à des formes de discours issues de la tradition orale⁵⁸ ». Pour ce qui est de la nation

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p.

⁵⁶ Jean-Paul Lacasse, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁸ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 63.

innue spécifiquement, des auteurs exprimeront leur révolte et le refus de leur annihilation par le biais de diverses productions écrites qui verront naître dans leur sillage plusieurs autres voix.

1.1.2 La littérature innue de Kapesh à Kanapé Fontaine

Si les savoirs ancestraux et leur transmission prenaient initialement leurs racines dans le territoire et le mode de vie qui en découle, les événements historiques ont bouleversé cet ordre des choses. Ainsi, comme le suggère Boudreau, la littérature innue des années 70 naît en réponse à ces arrachements culturels⁵⁹. Loin d'être éphémère, ce mouvement influencera des artistes actuels qui reprennent les mêmes thèmes, notamment Joséphine Bacon et Natasha Kanapé Fontaine⁶⁰. Selon Diane Boudreau, c'est la parution du Livre Blanc en 1969 qui provoque l'émergence d'un courant littéraire chez ces peuples. En résumé, ce rapport « proposait l'abolition du statut d'Indien et, par conséquent, l'assimilation définitive aux Canadiens⁶¹ ». Soumise par Pierre Elliott Trudeau, cette politique visait notamment l'élimination de la Loi sur les Indiens⁶² ainsi que les traités autochtones. Dans la foulée de cette parution, plusieurs Autochtones, notamment au Québec, « se mettent à écrire des articles dans les journaux et les revues, à fonder leurs propres journaux, à rédiger des manifestes et à publier des essais politiques⁶³ » dans un but de contestation. Cette période est identifiée comme celle d'une véritable résurgence puisque « des leaders et des artistes innus vont se distinguer pour avoir su affronter d'une

⁵⁹ À l'égard des différentes violences perpétrées envers les nations autochtones, le terme «dépossession» ne traduit pas l'ampleur du tort causé. Dans ce contexte, « l'arrachement culturel » exprime à la fois le déracinement et la coupure qui ont eu lieu, mais également l'interdiction d'exister qui était véhiculée à l'endroit de ces peuples.

⁶⁰ Diane Boudreau, « An Antane Kapesh, écrivaine (1926-2004) », dans Collectif d'écriture sous la direction de Florence Piron and Piron, Florenc et al. (dir.) *Femmes savantes, femmes de science Tome 2*, Éditions science et bien commun, repéré à <https://femmessavantes2.pressbooks.com/chapter/an-antane-kapesh-1926-2004/>.

⁶¹ Maurizio Gatti, *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, Éditions Hurtubise, Montréal, 2006, p. 78.

⁶² « En 1876, le parlement du Canada consolide diverses législations antérieures relatives aux Indiens en adoptant la loi sur les Indiens, laquelle instaure un régime de tutelle, qui est à peu de chose près le système qui prévaut actuellement [...] En vertu de ce régime, les Indiens sont considérés comme des personnes mineures sous l'autorité du gouvernement fédéral. Cette autorité détermine, entre autres, le statut d'Indien, des règles concernant les testaments, la structure politique du conseil de bande, la gestion des réserves et les exemptions des taxes » (Renée Dupuis, *Tribus, Peuples et Nations : les nouveaux enjeux des revendications autochtones au Canada*, Éditions du Boréal, Montréal, 1997, p. 34).

⁶³ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 102.

manière active et créative les problèmes que la réalité contemporaine pose à la transmission de la culture innue⁶⁴ ». An Antane Kapeshe sera l'une des instigatrices de cette renaissance culturelle qui se manifeste entre autres par l'arrivée d'une littérature écrite autochtone dans le paysage québécois. Boudreau situe d'ailleurs le début de ce phénomène par la publication en 1975 du texte de Kapeshe intitulé « Ces terres dont nous avons nommé chaque ruisseau⁶⁵ ». Comme l'évoque le titre, cet écrit dénonce l'anéantissement culturel en abordant les questions toponymiques et territoriales. La langue française qui domine désormais l'innu pour nommer les territoires ancestraux signifie, pour elle, une stratégie colonialiste qui vise à rendre cette nation étrangère à son environnement⁶⁶. Dans la même lignée que ce premier texte, l'auteure fait paraître en 1976 l'ouvrage *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu/Je suis une maudite Sauvagesse*⁶⁷. Joëlle Papillon soutient qu'à travers « cette œuvre à forte dimension politique, Kapeshe dénonce la colonisation et le racisme à partir de son expérience personnelle et familiale des systèmes scolaire, juridique et policier qui régissent la vie innue au quotidien⁶⁸ ». Pour Boudreau, le fait que l'écrivaine utilise son propre vécu sert un but particulier : « L'essai autobiographique d'An Antane Kapeshe révèle l'indianité. Cet essai reprend le discours montagnais. L'auteure écrit comme si elle racontait l'histoire essentielle de sa nation, elle imagine et reproduit les paroles des exploités du territoire⁶⁹ ». Œuvre puissante, celle-ci exprime l'importance des transmissions intergénérationnelles et les replace au centre de la connaissance. Ce mouvement s'inscrit comme une opposition aux systèmes instaurés par la colonisation. Même si elle dit être consciente que la littérature écrite et publiée diffère des traditions de son peuple⁷⁰, Kapeshe emploie cette vision du monde pour être entendue. Toutefois, cela n'exclut pas pour autant la tradition orale de son œuvre. Cet héritage se manifeste notamment par la structure du livre où « [c]haque chapitre est un épisode, c'est-à-dire un

⁶⁴ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁶ Jean-Paul Lacasse, *op. cit.*, p. 196.

⁶⁷ An Antane Kapeshe, *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu /Je suis une maudite sauvagesse*, Éditions Leméac, Montréal, 1976.

⁶⁸ Joëlle Papillon, «Apprendre et guérir : Les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapeshe, Virginia Pésémapié Bordeleau et Naomi Fontaine», *Recherches amérindiennes au Québec*, Volume 46, n° 2-3, 2016, p. 57.

⁶⁹ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁰ Joëlle Papillon, *op. cit.*, p. 58.

récit en soi⁷¹ ». En ce sens, les productions écrites représentent une nouvelle forme de transmission des savoirs et des récits de la culture innue, tout en préservant une certaine continuité avec les textes oraux ou les préécritures. En regard de ces considérations stylistiques et thématiques, l'étiquette d'« autobiographie » affublée au texte par Boudreau s'avère questionnable. Tel que souligné par Sarah Henzi, le « chapitre "L'éducation blanche", dans *Je suis une maudite sauvagesse* [...] fait office de manifeste : Kapesh exprime à la fois colère et désappointement quant aux méthodes sournoises utilisées pour convaincre les parents de placer leurs enfants à l'école⁷² ». Si la dimension vécue du récit constitue un aspect important, l'inscription de la parole d'An Antane Kapesh dans les traditions orales et la contestation fait en sorte que cette publication dépasse le propos individuel d'une biographie. Dans cette optique, l'utilisation de l'expérience personnelle permet à la communauté de s'identifier au récit de l'auteure : Kapesh part de son point de vue pour traiter d'une situation vécue collectivement.

L'auteure publie un deuxième livre en 1979, *Qu'as-tu fait de mon pays ?*⁷³, qui met en scène un enfant (qui représentent les Autochtones), ainsi que les Polichinelles, personnages qui réfèrent aux colonisateurs. À travers les interactions qu'ont l'enfant et les Blancs se dessine une métaphore de l'arrachement culturel. À ce sujet, le récit suit d'ailleurs un cours bien précis pour servir le propos :

Les cinq parties du récit correspondent à des séquences narratives bien précises : description du territoire dans la première, pratique des activités traditionnelles sur le territoire dans la deuxième, arrivée des Blancs et exploitation des terres dans la troisième, sédentarisation et tentatives d'assimilation dans la quatrième et, dans la cinquième, révolte de l'enfant et énonciation des nouvelles conditions du dialogue culturel. Ces séquences reproduisent en fait les étapes de la dépossession dans un ordre chronologique déterminé par l'histoire⁷⁴.

Tout comme le récit de 1976, l'Histoire et la culture innues sont le cœur de cette publication. La dernière phase, celle de la révolte, fait écho au mouvement littéraire dont Kapesh s'avère l'une des figures phares. Le dialogue culturel dont elle parle prend d'ailleurs forme à travers les publications écrites. Le parcours littéraire de la première

⁷¹ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 126.

⁷² Sarah Henzi, « "La grande blessure" : Legs du système des pensionnats dans l'écriture et le film autochtones au Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 2-3, 2016, p. 179.

⁷³ An Antane Kapesh, *Qu'as-tu fait de mon pays?*, Éditions impossibles, Montréal, 1979.

⁷⁴ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 144.

auteure innue est marqué par l'utilisation de plusieurs formes de textes qui convergent tous vers le même but : dénoncer les injustices et instaurer les bases de nouveaux rapports entre Autochtones et allochtones. Ainsi, ces publications réitèrent l'échec du projet du Livre Blanc. Les nations autochtones affirment l'appartenance à leurs cultures respectives et le droit à leur existence au sein du Canada selon ces termes.

En plus des textes d'An Antane Kapesh, la création d'une maison d'édition innue marque un tournant dans l'Histoire de la littérature de cette nation. En vigueur de 1980 à 1993, ce projet favorisera « le développement d'une littérature innue [qui] devrait aussi permettre une revitalisation de la langue innue⁷⁵ ». Le fondateur de la maison d'édition, Daniel Vachon, voit celle-ci comme un vecteur de la culture qui engendre la reconnaissance de nouveaux auteurs innus. Ceux-ci viendront à leur tour renforcer la transmission culturelle et ancestrale. Ainsi, avec la venue de ce projet et les publications de Kapesh, la littérature devient l'un des nouveaux supports où peuvent s'exprimer les voix innues. D'après Maurizio Gatti, les initiatives de ce genre démontrent que la littérature autochtone « aspire à un statut autonome au sein des littératures francophones : l'affirmation de la figure d'auteur amérindien, le développement d'un marché, la création de prix littéraires, la promotion et l'enseignement des œuvres, l'attention et l'intérêt de la critique en sont des étapes essentielles⁷⁶ ». Plutôt qu'une assimilation à la culture dominante, ces émergences sur le plan littéraire témoignent une affirmation culturelle. Si le support littéraire par lequel s'expriment ces revendications est relativement nouveau, cela n'empêche pas que le contenu des œuvres indique toute autre chose : c'est un désir de filiation avec les traditions innues ancestrales.

En ce qui a trait au parcours de la littérature innue, celui-ci ne se termine pas avec la dissolution en 1993 de la maison d'édition fondée par Daniel Vachon. Dans la dernière décennie, Joséphine Bacon s'est érigée en tant que figure incontournable de ce mouvement littéraire. Poète ayant recours à la fois à la langue française et innue, elle a publié son premier recueil en 2009 sous le titre de *Bâton à message/Tshissinuashitakana*⁷⁷. L'utilisation à parts égales des deux langues est loin d'être anodine : le lecteur comprend

⁷⁵ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁶ Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne au Québec : écrits de langue française, op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Joséphine Bacon, *Bâtons à message / Tshissinuashitakana*, Éditions Mémoire d'encrier, Montréal, 2009.

que le récit doit être énoncé selon cette forme et que celle-ci est porteuse d'affirmation. Dans cette œuvre, le territoire sert de lieu où la culture peut s'inscrire : la tradition orale y est enracinée. Avec ce recueil, Létourneau affirme que « la poésie prend le relais de l'oralité [et Bacon] accepte, avec respect et humilité, de perpétuer la tradition des bâtons à message afin de partager la parole des ancêtres avec ses lecteurs du 21^e siècle⁷⁸ ». Ainsi, le thème de la circulation des récits est représenté et son importance est soulignée. En effet, Joséphine Bacon utilise un support relativement récent pour présenter des connaissances ancestrales. Avec la parution d'*Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat* en 2013, la poète explore entre autres la marque des pensionnats sur la construction de l'identité autochtone et le rapport territorial. Véritable guide, la toundra parle et chante tout au long de l'œuvre : la voix poétique effectue un retour vers celle-ci. Selon Joëlle Papillon, Bacon « présente l'enseignement prodigué dans un cadre familial comme un maillon essentiel à l'inscription de la femme innue dans le territoire et à l'élaboration de son identité, ce qui lui est aussi indispensable que les eaux originelles pour le saumon qui fraie⁷⁹ ». Par son recueil, Bacon effectue le mouvement de resituer l'Innue dans ses terres : une liaison par le biais de la littérature peut ainsi avoir lieu.

À la suite d'An Antane Kapesh et Joséphine Bacon, l'auteure innue Naomi Fontaine a fait sa place sur la scène littéraire autochtone au Québec avec la parution en 2011 de son premier roman *Kuessipan*. Comme les deux écrivaines précédentes, la culture de son peuple est un élément central à son œuvre. En parlant de femmes autochtones écrivaines d'aujourd'hui, Papillon expriment ceci :

[Celles-ci] mettent surtout en scène des pratiques de guérison de soi qui passent par une reconnexion avec les proches et avec le territoire. En retrouvant leur place dans la suite des générations, leurs personnages apprennent à poursuivre leur marche (voir Lacombe 2014 : 160) là où tout semblait bloqué⁸⁰.

Par la littérature germe l'idée de retrouver les liens coupés. Face aux blessures coloniales, les publications écrites permettent aux auteures innues de se réinscrire dans une chaîne dont elles ont été écartées. Pour Naomi Fontaine, cette guérison prend également sa source

⁷⁸ Jean-François Létourneau, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁹ Joëlle Papillon, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

dans le fait de passer sa culture aux générations futures. Dans son roman, elle prolonge le lien culturel en transmettant les savoirs ancestraux au personnage de l'enfant⁸¹.

À travers les œuvres de ces auteures, la question de la retransmission des savoirs culturels est constamment posée. En comparaison avec l'arrachement culturel et la révolte qu'exprimait An Antane Kapesch, les écrivaines innues contemporaines se situent davantage dans la guérison et la reconnexion. Natasha Kanapé Fontaine — de la même génération que Naomie Fontaine — ne fait pas exception à ce courant. Tout comme Joséphine Bacon, elle utilise la poésie comme média et entretient des rapports étroits avec l'oralité qui réactualise les liens entre les Innus et le territoire⁸². À ce sujet, Gabrielle Marcoux analyse les œuvres récentes de l'artiste par le biais de « l'expression critique de relations de réciprocité et d'interdépendance reliant les notions de la territorialité, de l'oralité et de la mémoire collective [qui] sert d'assise au programme de décolonisation mis en branle par la jeune femme⁸³ ». Dans un prolongement du mouvement littéraire amorcé par Kapesch, l'œuvre de Kanapé Fontaine va désormais de pair avec un militantisme pour les droits environnementaux et autochtones. Les violences coloniales et territoriales sont énoncées par la voix poétique qui affirme sa lutte contre celles-ci.

Ce bref tour d'horizon de l'Histoire de la littérature innue a permis de voir les préoccupations inhérentes à cette nation au cours des décennies. Plusieurs thèmes et propos sont revenus chez les différentes écrivaines, ce qui nous a permis de relever les traits inhérents à cette culture. D'après Boudreau, l'apparition de plusieurs auteurs autochtones en une si courte période « démontre la force de la renaissance littéraire et la volonté de résister à l'assimilation⁸⁴ ». Bien qu'il n'ait été question ici que de certaines auteures — identifiées comme majeures — la littérature innue comporte un corpus beaucoup plus vaste qui témoigne de l'ampleur de la résurgence. Dans cette optique, le nombre et la visibilité des auteurs actuels indiquent que ce mouvement n'est pas destiné à être éphémère. Bien au contraire, celui-ci porte en son sein les traditions orales transmises de génération en

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² Jean-François Létourneau, *op. cit.*, p. 72.

⁸³ Gabrielle Marcoux, « L'âme en tannage de Natasha Kanapé Fontaine : Souveraineté orale, territoriale et mémorielle », *Canadian review of Comparative Literature/ Revue canadienne de littérature comparée*, Volume 44, n° 1, p. 69.

⁸⁴ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 177.

génération qui se transforment et s'adaptent pour survivre au fil des années. Nous n'explorerons pas en profondeur cette avenue, mais il est toutefois intéressant de souligner que les figures majeures en littérature innue sont des femmes. À la suite de Bacon qui percevait les liens territoriaux comme essentiels dans la création de l'identité de la femme innue, Kanapé Fontaine affirme dans son œuvre qu'elle est « femme-territoire⁸⁵ ». Cela soulève la réflexion de la passation des savoirs au féminin, mais amène également à penser la posture de la femme ayant subi le colonialisme. Dans la situation actuelle, ces questions identitaires se voient étroitement liées à la littérature, lieu investi par ces femmes où leurs affirmations peuvent se déployer, et ce, à grande échelle.

1.1.3 Déploiements contemporains : audiovisuel, réappropriation et affirmation

Si la littérature représente un moyen d'actualisation et de diffusion de la culture innue, d'autres médias sont toutefois employés de nos jours par les membres de cette Nation pour assurer la circulation des savoirs ancestraux. D'Orsi décrit les supports qui se développent dans le contexte actuel :

[...] c'est surtout l'audiovisuel qui gagne la faveur des innus. Non seulement il permet d'éviter l'écueil de l'écriture en innu, qui présente encore beaucoup de difficultés pour la majorité de la population, mais il se rapproche davantage des modalités de transmission culturelle traditionnelles : le canal visuel et auditif y sont privilégiés⁸⁶.

En termes d'apprentissage des connaissances innues, ce média s'avère donc pertinent, à la fois par sa forme et ce qu'il véhicule. La parenté du support audiovisuel avec l'oralité s'avère un aspect primordial. Dans le contexte présent, les individus qui ont fréquenté les pensionnats⁸⁷ peuvent rétablir des liens avec leur culture et leur langue par le moyen des vidéos, puisqu'ils ont subi une rupture avec le mode d'enseignement en étant envoyés hors de la communauté⁸⁸. En effet, ils peuvent désormais (ré)apprendre les savoirs ancestraux par le biais des enregistrements des aînés. La nouvelle génération peut également recevoir les enseignements en regardant ces vidéos. Si la littérature innue est empreinte de traces

⁸⁵ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, coll. « Poésie », Éditions Mémoire d'encrier, 2016, p. 20.

⁸⁶ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁷ Voir *Introduction*, p. 2.

⁸⁸ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 80.

orales — notamment lorsqu'elle réitère les enseignements des contes oraux — la méthode audiovisuelle explore la parole et la sonorité. Dans son article qui traite de la vidéo de Kanapé Fontaine intitulée « L'âme en tannage », Gabrielle Marcoux traite de la dimension traditionnelle innue reliée au son :

[...] le tambour peut, selon la tradition innue, servir d'outil de communication avec les esprits animaux ou humains ; ainsi, le son du tambour peut évoquer la possibilité d'une survie collective physique (à travers la communication avec les esprits animaux guidant les chasseurs), et une survie identitaire et mémorielle (à travers une communication avec les morts⁸⁹.

Le fait que le tambour s'inscrive dans la transmission orale explique en partie sa présence dans l'œuvre de l'artiste de Pessamit aux côtés de la parole. Par conséquent, les deux formes de communication sont combinées dans un même but : une expression de la culture innue. Le tambour ancestral s'allie au slam qui emploie l'humour et l'ironie comme « des armes de résistance, en tant que plaidoyers critiques face à l'autorité, et de résurgence, en tant qu'outils de réécriture de l'histoire⁹⁰ ». Cela s'avère donc un déploiement culturel contemporain, un média relativement nouveau dans cette culture permet de revendiquer les savoirs traditionnels et lutter contre leur effacement. Pour la professeure d'innu et écrivaine Anne-Marie St-Onge, l'emploi de l'audiovisuel par l'ensemble de la population innue — et donc pas uniquement par les artistes — donne lieu à « des pratiques de survie⁹¹ ». Apprendre de cette façon équivaut à conserver sa culture sur un support durable, puisque l'on sait que la pérennité des savoirs a été menacée par le passé⁹².

Ainsi, l'emploi de la littérature et de la vidéo chez les Innus pointe un désir de s'exprimer par des médias qui permet simultanément de se réappropriier des éléments de la culture et d'opérer une certaine guérison. Plutôt que de témoigner d'une assimilation, c'est au contraire une réaffirmation de l'héritage ancestral qui a lieu. Au sujet des déploiements contemporains culturels, Annalisa D'Orsi affirme ceci : « Le processus de transmission des cultures fonctionne normalement à travers des ruptures, des traductions, des contradictions (Clifford 2004 : 153). La tradition est interprétée à nouveau par chaque génération, dans

⁸⁹ Gabrielle Marcoux, *op. cit.*, p. 75.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁹¹ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 82.

⁹² *Ibid.*, p. 76.

des contextes toujours un peu différents⁹³ ». À la suite de Kapesh qui percevait la littérature écrite à la fois comme un paradoxe et une nécessité, cette définition de la tradition met en lumière les divers processus inhérents à la traversée des cultures. Que ce soit par la littérature innue constamment réactualisée à travers les publications d'un bassin important d'auteurs ou bien l'utilisation de vidéos, les arts actuels chez cette nation s'inscrivent dans un mouvement de réapprentissage et de revendication. Dans ce contexte, D'Orsi rappelle que « [l]'utilisation innovatrice et créative d'éléments culturels allochtones [...] n'est pas sans rappeler le pragmatisme des générations passées, quand les innus s'approprièrent les outils et les aliments introduits par les commerçants et les missionnaires européens, en les adaptant au mode de vie en forêt⁹⁴ ». Plutôt que de les éloigner du territoire, ces nouveaux aspects les rapprochaient de celui-ci. Dans la même lignée, un retour aux connaissances liées à la vie en forêt s'effectue par un processus littéraire et audiovisuel. À propos de l'état actuel de la culture innue, Lacasse rappelle d'ailleurs que les « sens de la gestion et du gardiennage collectifs du territoire⁹⁵ » sont toujours bien présents et qu'ils « équivalent, chez les Innus, au sens de la souveraineté qu'ont les membres de la société majoritaire⁹⁶ ». Le rapport au territoire, la réactualisation des connaissances et de la langue à travers les médias forment les éléments majeurs de la culture innue d'aujourd'hui. L'importance de l'autonomie culturelle et territoriale circule toujours parmi les membres de la nation.

1.2 Le devenir intermédial autochtone

Une étude approfondie de la culture innue a permis de déterminer que les connaissances liées au territoire se retrouvaient entre autres dans les récits. Autrefois, la tradition orale et l'expérience servaient à transmettre les éléments nécessaires pour vivre sur les terres. À la suite de la colonisation venue bouleverser le mode de vie de cette nation, la littérature qui s'est développée dans les années 70 a pris le relais et a permis d'assurer une passation. Plus tard, cela s'est traduit par une utilisation de l'audiovisuel. Si les caractéristiques des médias et leur interaction s'avèrent importantes dans ces phénomènes de transmission culturelle, l'intermédialité autochtone a toutefois été peu développée dans

⁹³ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁵ Jean-Paul Lacasse, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 200.

la recherche jusqu'à maintenant. À propos du film *Avant les rues* et de la pièce *Muliats* — à laquelle Natasha Kanapé Fontaine a participé au niveau de l'écriture et du jeu — Karina Chagnon avance ceci : « Ces œuvres permettent une réflexion sur l'appropriation de différents dispositifs intermédiaires en vue de faire exister, dans l'espace public, les langues innue et atikamekw dans une intimité hétérolinguale avec le français québécois (pour une carte des langues autochtones)⁹⁷ ». À l'intérieur de la pièce de théâtre, les interventions de Kanapé Fontaine introduisent le média de la poésie uniquement en langue innue, ce qui crée un contraste avec le français utilisé pour la majeure partie des dialogues. Dans cette œuvre, la structure intermédiaire — les éclats poétiques représentés à l'intérieur du média théâtral — met en exergue le concept d'une non-traduction. Selon Chagnon, ce choix se veut l'expression de la résistance à l'« homogénéisation identitaire et linguistique⁹⁸ ». La dimension intermédiaire de *Muliats* n'arrête toutefois pas son parcours là, elle crée également un espace d'échange où l'auditoire et les comédiens peuvent se rencontrer, notamment à la fin pour prendre le thé⁹⁹. Ainsi, la présence d'extraits non traduits ne représente pas une fermeture à l'autre, elle indique plutôt une affirmation culturelle et un désir de sensibiliser le public à cette dernière.

Les travaux de Karine Bertrand s'apparentent également à la notion d'intermédialité autochtone. Dans sa thèse, Bertrand développe les concepts de remédiation des traditions orales et de ce qu'elle appelle « l'âme autochtone » dans un corpus cinématographique des Premières Nations. Ces phénomènes intermédiaires participent à créer une esthétique du sacré qui se caractérise par « l'approche préconisée par les cinéastes autochtones, l'*autochtonisation* du médium, l'omniprésence de la tradition orale (et en général d'une préséance de la parole sur l'image) et d'un langage non verbal (tact) porté par le corps (gestuelle) et par l'ellipse (les silences et la suggestion), ainsi que [par] la consécration d'une spiritualité dans la représentation du territoire¹⁰⁰ ». Dans la lignée des analyses de Chagnon et Bertrand, nous allons tenter de définir ce que signifie l'« intermédialité autochtone » dans l'étude des œuvres de Kanapé Fontaine. À travers ce parcours, nous

⁹⁷ Karina Chagnon, *op. cit.*, p. 2-3.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰ Karine Bertrand, *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2013, p. 79.

verrons en quoi les manifestations actuelles de la tradition orale sont empreintes à la fois d'intermédialité et de résistance. En adoptant un cadre théorique qui s'intéresse à la fois à ce qui est représenté dans les productions artistiques de Kanapé Fontaine et aux moyens employés pour y parvenir, cela permet d'éviter une lecture réductrice d'un corpus autochtone et de « considérer la valeur littéraire des œuvres et non pas uniquement leur caractère revendicateur¹⁰¹ », comme le souligne Julie Nadeau-Lavigne.

1.2.1 À propos des médiations et remédiations

En ce qui concerne l'intermédialité, cette notion a pour caractéristique d'avoir été définie de façons multiples, et ce par plusieurs théoriciens. Devant la pluralité des définitions existantes, il importe de cerner les angles intermédiaires retenus pour l'analyse du corpus. Mais avant d'explorer les différentes théories, il convient d'expliquer le choix de l'approche intermédiaire pour aborder l'œuvre de Kanapé Fontaine. Étant donné qu'elle œuvre comme artiste multidisciplinaire, d'autres analyses auraient pu être envisageables. La décision d'utiliser l'intermédialité est due en grande partie au fait que celle-ci « opère dans un domaine qui inclut les facteurs sociaux, technologiques et médiatiques, alors que l'interartialité se limite à la reconstruction des interactions entre les arts et les procédés artistiques¹⁰² ». Puisque nous avons établi comme hypothèse que la culture innue et le militantisme environnemental et social sont des éléments fondamentaux chez Kanapé Fontaine, une théorie qui ne repose que sur les interactions entre les arts aurait occulté plusieurs aspects de sa démarche. De plus, la dimension médiatique doit également être considérée dans l'étude de cette artiste, car plusieurs de ses productions sont présentées en ligne et utilisent le média de la vidéo. Les aspects militants et médiatiques s'unissent d'ailleurs dans certaines œuvres, par exemple lorsqu'elle filme ses slams qui sont diffusés sur internet par la suite¹⁰³. Ainsi, au-delà du travail artistique, son processus a une portée de revendication et de sensibilisation sur des enjeux autochtones. Le choix de l'intermédialité permet donc de creuser davantage ces phénomènes, puisque cette méthode

¹⁰¹ Julie Nadeau-Lavigne, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰² Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, 2006, p. 100.

¹⁰³ Natasha Kanapé Fontaine, *Marche des peuples # 3* [vidéo en ligne], repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=u2QJzj1sKzo>, 17 mai 2014.

étudie « comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses¹⁰⁴ ». Dans cette optique, l'angle intermédiaire permet de considérer les œuvres dans le potentiel d'apprentissage qu'ils offrent, à la fois pour l'artiste et le public.

À propos des définitions intermédiaires choisies, la remédiation — notion qui désigne la représentation d'un média dans un autre — a retenu notre attention. Dans leur ouvrage, Bolter et Grusin définissent ce procédé « as the mediation of mediation¹⁰⁵ ». Puisque ceux-ci soutiennent qu'un acte médiateur dépend toujours d'un autre, il convient de définir ce qu'est la médiation pour être en mesure de bien cerner son rôle dans un processus intermédiaire. D'après Huglo et Villeneuve, on peut analyser ce concept selon deux niveaux :

Dans un premier temps, on peut le concevoir, de façon très large, comme une opération qui consiste à « faire passer » ou à « prendre ensemble », au sens de la poétique [...] À un premier niveau, donc, la médiation est le processus qui consiste à assurer une transmission, un passage constitutifs du monde, tel qu'il nous apparaît à un moment donné dans l'histoire. À ce titre, la mémoire est médiatrice, comme le sont la narrativité et la tradition. Mais à un second niveau d'analyse, on appelle médiation la matérialité des technologies assurant ce processus, soit les différents médias (oralité, image, archive sonore, écriture)¹⁰⁶.

La double signification de l'instance médiatrice permet à la fois de penser la transmission et le support pour assurer celle-ci. Comme l'établit cette définition, la médiation peut s'opérer au sein de plusieurs contextes et technologies. Ainsi, la proximité de cette notion avec l'intermédialité se dessine : lorsqu'une entité médiatrice est représentée à l'intérieur d'un média, on peut alors parler de remédiation.

1.2.2 La médiation du conte oral

Afin de restreindre les possibilités et ne pas utiliser à outrance ce cadre théorique, il importe de définir quelles médiations sont pertinentes pour l'analyse des œuvres de

¹⁰⁴ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 20, automne 2012, printemps 2013, p. 14.

¹⁰⁵ Jay Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶ Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve, « Présentation : Mémoire et médiations », *Protée*, vol. 32, n°1, printemps 2004, p. 4.

Natasha Kanapé Fontaine. Cette distinction permettra de mettre en place le concept d'intermédialité autochtone. Dans un premier temps, ce qui relève de l'oralité — dont les contes et les traditions — peut être observé selon son potentiel médiateur :

L'intermédialité désigne [...] un mélange de qualités médiatiques, mélange caractéristique de toutes les situations de médiation, puisque même l'oralité exige la double matérialité de la voix et du geste. Si tant est qu'il n'y a pas de médium premier, mais un contexte premier, soit l'oralité. Ce contexte fait appel à des qualités qui, si elles ont tendance à se cristalliser dans un médium précis selon les pratiques les plus courantes (la fluidité associée au son, la qualité d'archive associée à l'écriture), ouvrent à l'intérieur de chaque médium l'espace de l'intermédialité¹⁰⁷.

Afin de penser les œuvres de Kanapé Fontaine sous l'angle intermédiaire, la présence d'un contexte premier d'oralité s'avère un point d'ancrage. De cette notion, on peut ensuite affirmer que plusieurs autres médiations découlent d'elle, puisque celle-ci est productrice d'intermédialité. À propos des médias qui se déploient dans ce contexte d'oralité, on peut observer plus attentivement le conte, selon les modalités que définit Marie-Pascale Huglo dans son article « Le secret du raconteur ». Ainsi, elle énonce que l'acte de raconter « se détermine en référence à un événement passé (acte, parole) qu'il relate ; mais il se définit aussi comme un rappel capable de raviver le passé, de le porter ailleurs, à d'autres (de le rapporter)¹⁰⁸ ». En ce sens, le conte oral se définit ici comme une médiation, il consiste à « faire passer » à la fois un récit et une temporalité. Afin de penser les rapports entre l'oralité et l'intermédialité dans un corpus contemporain, la réflexion sur l'ancienneté qu'apporte le concept de remédiation de Bolter et Grusin constitue un bon point de départ. En prenant l'exemple de la façon dont se déploie un « nouveau » média, les auteurs affirment que tout ce que celui-ci peut faire « [is to] define itself in relationship to earlier technologies of representation¹⁰⁹ ». En regard de la première partie de ce chapitre où il a été question des traditions ancestrales et de leur réactualisation, cette définition s'avère pertinente pour penser les médias et instances médiatrices en tant que véhicules et représentations de formes du passé. La médiation du conte oral s'inscrit dans ce procédé

¹⁰⁷ Johanne Villeneuve, « Intermédialité, cinéma, musique : La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités*, n° 20, automne 2012, printemps 2013, p. 61.

¹⁰⁸ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁹ Jay Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 28.

puisqu'elle est faite de structures ancestrales qui peuvent aujourd'hui se représenter dans les médias tels que la littérature, la vidéo et les plateformes de diffusion en ligne.

1.2.3 Faire passer la mémoire

Dans le concept de médiation du conte oral, l'aspect mémoriel occupe une place prépondérante. Cela se retrouve autant dans le fait de se remémorer des récits lorsqu'on les raconte, que par la réinscription de ceux-ci dans la mémoire d'une communauté. En partant de la prémisse que la remédiation des nouveaux médias se fait toujours avec la mémoire de ceux qui sont antérieurs, Walter Moser met en lumière la dynamique temporelle qui sous-tend l'intermédialité :

Le média dispose [...] d'un espace de mémoire interne qu'il peut activer et occuper pour des fins d'implantation et d'autoreprésentation. Il se donne ainsi une continuité dans le temps qui confirme, de l'intérieur, celle que l'historien des médias semble lui découvrir sous son regard extérieur. Et cette continuité du média, soit dit en passant, est de nature constitutivement intermédiaire, puisqu'elle met en interaction divers dispositifs médiatiques le long d'un axe temporel¹¹⁰.

En ce sens, on pourrait établir le concept d'une médiation de la mémoire en deux phases. Dans un premier temps, celle-ci se décline au sens où l'entend Moser, c'est-à-dire par le potentiel mémoriel présent dans chaque média et structure intermédiaire. La seconde phase, elle, consiste à partir de cette prémisse pour étendre la notion de mémoire au-delà du fait médiatique, et penser ainsi les legs mémoriels de la culture, des traditions et des savoirs. En ce sens, les liens étroits que la mémoire entretient avec l'intermédialité ouvrent la voie pour penser une application de ce concept à des œuvres autochtones : le média se veut en quelque sorte le gardien et le transmetteur de l'aspect mémoriel, tout comme l'est un aîné au cœur de sa communauté. Si les dispositifs médiatiques portent en leur sein la trace des anciens médias, la tradition orale obéit à des mécanismes semblables :

[L]a mémoire du récit n'est pas seulement celle des événements mais aussi celle des récits déjà racontés, mémoire intertextuelle qui cumule des traces diverses, y compris

¹¹⁰ Walter Moser, « Transmettre et communiquer : Chassés-croisés conceptuels à partir de Régis Debray », *Intermédialités*, n° 20, automne 2012, printemps 2013, p. 87.

celles du présent : le discours narratif est tricoté de mémoire en même temps qu'il tricote une mémoire à venir, une trace future¹¹¹.

En plus d'être porteur des multiples histoires qui l'ont précédé, un conte est également, selon Huglo, garant de « toutes les façons de raconter¹¹² ». La médiation de la mémoire, si elle s'inscrit dans l'acte même de raconter, peut également être représentée dans les productions écrites qui ne présentent pas nécessairement des structures parentes à l'oralité. Dans son analyse de l'œuvre de Carlos Fuentes, Julie Hyland aborde la présence de cette instance médiatrice par le caractère de résistance qu'elle possède : « Il y aurait à se demander, à la suite de l'événement colonial, des tromperies fourbes, des guerres et des catastrophes qui sillonnent *Terra Nostra*, si le roman ne présente pas la mémoire comme une souvenance et une inscription de la marge¹¹³ ». Ainsi, la mémoire comme acte médiateur se présente comme une opposition aux tentatives d'effacement historique. Chez Kanapé Fontaine, des mécanismes de résistance semblables sont en jeu puisque tout comme Fuentes, l'artiste innue aborde les sévices coloniaux, mais celle-ci le fait en présentant une œuvre empreinte des connaissances et traditions dont on a voulu priver et détacher les Autochtones. Par l'imbrication des langues autochtones avec le territoire, le recueil *Bleuets et abricots* porte à l'avant-plan ce qui a été écarté par la colonisation : une mémoire insoumise.

1.2.4 L'instance médiatrice de la transmission culturelle

D'une médiation première, celle du conte oral, l'instance médiatrice de la mémoire s'est développée. Les thématiques reliées à ces deux notions principales — telles que le rapport au passé et la circulation des récits — mènent ensuite à penser la médiation de la passation culturelle (et donc des connaissances ancestrales). À propos de ce procédé médiateur, Huglo affirme que « raconter reste encore une médiation privilégiée de l'expérience¹¹⁴ ». Le conte permet donc d'apprendre et de se souvenir, ce qui met en relation ces trois médiations, les plaçant à la fois dans le présent et dans le passé, puisque

¹¹¹ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 49.

¹¹² *Ibid.*, p. 49.

¹¹³ Julie Hyland, « D'événements en avènements : La mémoire visionnaire dans *Terra Nostra* », *Protée*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 57.

¹¹⁴ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 51.

c'est un mode de vie ancestral dont on fait l'expérience par l'acte immédiat de raconter. Les différents médias « modernes » ne sont pas éloignés de la tradition du conteur, on peut les considérer comme des moyens venus soutenir la passation orale, dans un contexte d'arrachement culturel subi par la nation innue. En ce qui concerne spécifiquement la médiation de la transmission, celle-ci n'agit pas de façon unilatérale. Comme l'expose Walter Moser, elle se compose de plusieurs actions telles que « transporter, traduire, transférer, transposer¹¹⁵ ». Ainsi, ces dynamiques inhérentes au geste de transmettre participent à la création même d'un groupe et comment celui-ci se définit :

[L]a transmission [...] consiste essentiellement dans le fait qu'une communauté, occupant un espace déterminé, réussisse à transporter dans le temps les informations essentielles pour la constitution et le maintien de sa propre identité. La priorité d'une telle société résiderait dans la continuité temporelle, garante d'une forte stabilité¹¹⁶.

Ainsi, à l'intérieur de la médiation de la transmission culturelle se pose la question du caractère communautaire qui soutient ce procédé. Mais cet aspect apporte également une précision nécessaire à la notion de tradition : les éléments conservés jusqu'à aujourd'hui se présentent selon leur pertinence, ce sont eux que l'on a choisi de garder. En plus de questionner ce qui est transmis, la médiation de la passation culturelle permet également de penser la collectivité, c'est-à-dire à qui l'on transmet et à travers quels mouvements.

1.2.5 Une médiation du devenir

En considérant l'ensemble de ces (re)médiations du conte oral, de la mémoire et de la transmission culturelle, une dernière instance médiatrice voit le jour : celle du devenir. Pour Bolter et Grusin, l'intermédialité, bien qu'elle repose sur des procédés anciens, est particulièrement porteuse d'un nouveau souffle : « New media offer new opportunities for self-definition [...] We can define ourselves through the converging communication technologies of the telephone and the Internet¹¹⁷ ». En ce qui concerne les groupes minoritaires, souvent représentés par l'autre, les remédiations par de nouveaux médias offrent des possibilités d'affirmation. Pour les deux auteurs de *Remediation* —

¹¹⁵ Walter Moser, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁷ Jay Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 231.

Understanding new media, ces nouvelles avenues vont même jusqu'à être créatrices de réformes sociales et politiques¹¹⁸. Dans la foulée des mouvements revendicateurs tels qu'*Idle no more*, le rôle des nouveaux médias ne peut être occulté : ceux-ci ont contribué à donner une visibilité aux enjeux autochtones sur la scène médiatique nationale. Dans le cas de ce mouvement transcanadien, c'est d'abord par l'entremise de *Twitter*, puis de *Facebook* qu'une série d'actions a pu être initiée¹¹⁹. En plus de permettre une diffusion à grande échelle de voix peu entendues dans les médias traditionnels, les réseaux sociaux ont ici porté la création d'une identité collective, des ponts ayant été créés entre les nations par les revendications partagées. Dans ce contexte, le devenir est médiateur : les imbrications intermédiales en jeu portent les différents moyens et actions à entreprendre pour un avenir meilleur. La médiation du devenir opère donc dans le sens de l'amélioration des conditions, mais elle implique également une quête identitaire. Si l'identité à venir reste d'abord collective, cela n'empêche pas qu'elle peut passer par l'entremise d'un individu qui, par sa démarche, souhaite redonner à son groupe sur le plan social et culturel. En plus d'être présente dans les utilisations médiatiques à connotation sociopolitique, l'instance médiatrice du devenir se déploie également dans les arts. C'est d'ailleurs le cas dans le cinéma de Pierre Perreault, comme l'affirme Michèle Garneau :

[...] ni la mémoire électronique ni le mémorable ne sont, chez Perreault, connus à l'avance. La mémoire est pour lui de l'ordre de la quête, de la rencontre et de l'inspiration. C'est la recherche de quelque chose qui n'existe pas encore mais qui se pressent, qui émerge d'une réalité qui n'est pas donnée d'avance mais qui se crée sous nos yeux¹²⁰.

Dans ce cas, la médiation du devenir passe par l'utilisation de la caméra et l'évocation de la mémoire. L'interaction entre ces instances fait en sorte que la quête apparaît et porte le récit : c'est à travers elle que peut cheminer la trame narrative. Dans son application au corpus de Natasha Kanapé Fontaine, cette présence de la médiation du devenir se manifeste entre autres lorsqu'elle filme son processus de création. Ainsi, les œuvres filmées de l'artiste de Pessamit pointent vers ce qui demeure à éclore. Ce qui se forme sous les yeux de l'auditeur est à la fois un projet artistique et un mouvement vers une affirmation

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁹ Alexandra Parent, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰ Michèle Garneau, « Les deux mémoires de Pierre Perreault », *Protée*, vol. 32, n°1, printemps 2004, p. 24.

culturelle plus forte. La présence des médiations du conte oral, de la mémoire et de la transmission mène ainsi à cette ultime instance médiatrice : celle qui fait la somme des éléments représentés pour les porter plus loin que l'œuvre.

1.3 Le parcours de l'oralité

1.3.1 L'oralité fondatrice

Les remédiations et médiations abordées ont soulevé la question de l'oralité de façon plus générale, c'est-à-dire sans l'inscrire dans une application spécifique à une communauté. Afin d'analyser les textes autochtones contemporains, Lee Maracle affirme l'importance de retracer l'apport des traditions orales dans le développement des sociétés autochtones en Amérique du Nord :

Discourse, theory, cognizance, and the transference of knowledge are parts of a creative, oratorical, dramatic, process through which our narrative history and story— oratory—were crafted, understood, and transferred systemically, both locally and nationally. This is what has created the body of knowledge of the nation and shaped the oral tradition, which then the listeners use to govern themselves. Oratory has ensured continuous growth and transformation: a powerful sense of justice, a broad framework for seeing, and a method of study and representation¹²¹.

Les récits actuels des Premières Nations sont porteurs d'identité et de connaissances : le fait qu'ils aient été transmis jusqu'à présent signifie qu'ils sont garants de valeurs et de traits culturels que les groupes souhaitent préserver. La présence d'une oralité de nos jours indique également que ces savoirs continuent de circuler et de s'actualiser tout en gardant une filiation avec les formes ancestrales. Le fait de retrouver les traditions orales dans la littérature autochtone dénote l'existence d'un réseau intermédial : certains récits permettent la remédiation des notions de justice et de transfert des savoirs, qui se transmettaient autrefois par l'oralité. Outre la présence de ces instances médiatrices, Lee Maracle traite de la notion du devenir qui se déploie par la reconnaissance de l'oralité comme support pour les savoirs :

Orators are our knowledge bearers, teachers, scientists, environmentalists, agriculturists, aquaculturists, historians, and rememberers. For a people whose culture

¹²¹ Lee Maracle, *op. cit.*, p. 70.

rests on becoming, not becoming is tragic. In order to blossom, we must be free to see, to study in a culturally appropriate manner¹²².

Analyser les œuvres autochtones contemporaines selon l'idée qu'elles sont empreintes des médiations du conte oral, de la mémoire et de la transmission culturelle s'inscrit dans cette lignée : cela permet de reconnaître l'importance qu'ont ces corpus pour les peuples autochtones et leur futur. Pour Maracle, les récits s'avèrent de potentiels leviers de changements sociaux. À travers eux, il est possible de pointer ce qui empêche le devenir des Nations pour ensuite proposer de nouvelles avenues¹²³. Pour ce faire, l'étude de ces littératures doit également tenir compte de certains éléments, comme l'indique Isabelle St-Amand :

[L'] aptitude à s'adapter au changement et aux difficultés tout en maintenant un sens de la continuité et de l'identité est d'ailleurs caractéristique des techniques de survie qui, dans une culture orale, consistent à acquérir une connaissance intime de son environnement et un respect de tous les êtres qui le constituent. C'est en prenant la forme des êtres, humains ou non humains, qu'il devient possible d'envisager les choses selon leur perspective et d'arriver à mieux les comprendre et les accepter¹²⁴.

Mettre en exergue le bagage oral des récits contemporains autochtones revient également à reconnaître la vision du monde qui sous-tend celui-ci. Les histoires transmises jusqu'à aujourd'hui prônent un mode de vie qui respecte l'ensemble des êtres vivants et qui a permis la survie de ces peuples jusqu'ici. Cette mémoire est donc inscrite à même les mythes réactualisés et les créations artistiques contemporaines : le fait de conter est intrinsèque à l'existence de ces cultures. Devenir, raconter et se souvenir deviennent ainsi liés dans les processus artistiques des Premières Nations, puisque « [i]n the modern world, a book assumes the position of remembering¹²⁵ ». Le livre, celui qui se souvient dans ce cas, est aussi garant du conte, qui lui est nécessaire pour une identité collective future.

¹²² *Ibid.*, p. 58.

¹²³ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁴ Isabelle St-Amand, « Le théâtre d'Ondinnok et la version française de *Tales of an urban indian* », *Littératures autochtones*, coll. « Essai », Éditions Mémoire d'encrier, Montréal, 2010, p. 125.

¹²⁵ Lee Maracle, *op. cit.*, p. 67.

1.3.2 Le cheminement intermédial de l'oralité remaniée

Si les traditions orales ont été identifiées selon leur présence au cœur des supports culturels autochtones dans l'époque actuelle, il convient d'analyser de quelles façons elles s'y représentent. À ce sujet, Louis-Jacques Dorais observe selon quelles modalités l'oralité s'affiche dans la littérature des Premières Nations au Québec :

Telles des participantes aux danses innues de *makushan*, les littératures autochtones (ou issues de sociétés traditionnelles dans le cas du Québec) semblent donc parcourir, au cours de leur existence, un cercle qui les fait d'abord sortir de l'oralité, dont elles conservent un certain temps le fond, la facture, ou les deux, pour revenir ensuite à cette oralité sous une forme renouvelée, quand la maturation de leur affirmation identitaire — à connotations souvent anticolonialistes et/ou nationalistes — fait ressentir à leurs créateurs la nécessité de se rattacher à une tradition qui les distingue et qui fonde ce qu'ils sont¹²⁶.

Ainsi, cette oralité remaniée semble déjà affirmer son caractère intermédial. Présente dans la littérature, ce sont les caractéristiques de la danse qui sont employées lorsqu'il s'agit de décrire son parcours. La représentation de ce média dans ces œuvres évoque donc un mouvement, celui-ci s'effectue par rapport à la tradition où une distance a d'abord lieu pour permettre ensuite un rapprochement. Dans ce geste de retour vers les pratiques ancestrales, la néo-oralité des littératures autochtones est décrite ici par sa nature qui porte en elle des revendications sociales et politiques, éléments que l'on peut d'ailleurs définir comme des médias. L'intermédialité se manifeste donc ici par sa capacité à représenter le processus de ces littératures, notamment dans le rôle que jouent les différents supports médiatiques pour marquer les spécificités de la néo-oralité. Si l'on suit les schémas de Zumthor qui traite de l'oralité primaire, mixte, seconde et médiatisée, le parcours des littératures autochtones établi par Dorais les traverse tous. La forme actuelle consiste d'ailleurs en le fait que ces productions littéraires reconnaissent qu'elles sont issues d'un passage entre ces catégories et qu'elles les font aujourd'hui cohabiter.

¹²⁶ Louis-Jacques Dorais, « Réinventer l'oralité? La danse de *Makushan* des littératures autochtones », *Littératures autochtones*, coll. « Essai », Éditions Mémoire d'encrier, Montréal, 2010, p. 28.

1.3.3 La néo-oralité en tant que catalyseur de résistance

Si l'on poursuit l'étude des formes actuelles que prennent les traditions orales autochtones, la question de l'aspect sonore y occupe une place toute particulière :

Aux arts corporels et aux arts vestimentaires dans toutes leurs extensions s'ajouterait donc à l'intérieur des arts médiatiques et électroniques, parce que plus proche de la vie quotidienne, la trame audio qui se métisse, se mélange, infiltre les autres pratiques. Justement parce que le son voyage, traverse, transgresse les médias et les disciplines. Il confère lui aussi une certaine cohésion comme art de résistance à ces créations interdisciplinaires qui font de l'oralité, du bruit et du son un vecteur significatif des liens entre la vie et l'art¹²⁷.

Dans sa définition des arts autochtones actuels, Sioui Durand esquisse donc l'idée d'une intermédialité sous-jacente : une traversée des médias s'enclenche, et ce, par le biais de la dimension sonore. Ainsi, le son agit comme fil conducteur dans ces productions artistiques, il réactive les traditions orales et devient instigateur d'affirmation identitaire et culturelle. Dans ce contexte, la trame audio qui effectue un parcours médiatique se veut empreinte d'une résistance. À ce sujet, Sioui Durand explique que c'est le fait de résister à concevoir l'art seulement du point de vue économique qui peut être possible par une telle démarche artistique. L'ultime revendication, dans ce contexte, consiste à l'inscrire au cœur de la vie quotidienne. Le geste de lier la vie et l'art, qualifié d'« agir communicationnel », peut s'exprimer dans toutes les sphères — que ce soit par le corps, le son, le rythme, la danse, les costumes et la communication au sens large — et se caractérise également par les partages qu'il engendre¹²⁸. Ces parcours intermédiaux et la notion de résistance deviennent donc essentiels pour penser la néo-oralité. Lorsqu'elle se manifeste dans les productions audiovisuelles ou littéraires (où l'on pourrait retrouver une remédiation du son), elle porte en elle l'idée d'un tissage culturel qui se veut un acte de résistance aux contraintes culturelles imposées par la société dominante¹²⁹.

À propos des créations interdisciplinaires parcourues par le son, le cas de la poésie orale permet de penser la néo-oralité comme empreinte de résistance. À ce sujet, Paul Zumthor fait état du média du poème oral d'après ce qu'il permet de créer :

¹²⁷ Guy Sioui Durand, « L'art vivant à tous les jours », *Inter*, 2003, p. 25.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 24.

La civilisation dite technologique [...] est en train [...] d'étouffer à travers le monde ce qui subsiste des autres cultures et de nous imposer le modèle d'une brutale société de consommation. Mais dans la mesure même de cette expansion, et devant la menace qu'elle entraîne, qu'est-ce qui, de plus en plus, dans le monde d'aujourd'hui, résiste ? [...] Ce sont les formes d'expression corporelle dynamisées par la voix. En ce sens, on ne peut douter que nous ne soyons aujourd'hui au seuil d'un nouvel âge de l'oralité [...], au sein d'une culture dans laquelle la voix, en sa qualité d'émanation du corps, est un moteur essentiel de l'énergie collective¹³⁰.

L'auteur soulève ici le rôle du corps dans les actes de résistance. Dans le cas de la poésie orale, le son est porté par la voix et représente ainsi une affirmation culturelle des peuples minoritaires. En effet, cette présence corporelle dans un modèle économique tourné vers les technologies qui augmentent la productivité témoigne d'une revendication : l'utilisation de l'oralité en soi exprime un désir de conserver une place à ce qu'on a tenté d'enrayer dans la société. En plus de cette opposition, la continuité de ces formes d'expression s'avère essentielle pour les peuples eux-mêmes, puisque « les poésies traditionnelles amérindiennes des États-Unis et du Canada constituent [...] un réseau de survivances¹³¹ ». Ainsi, le fait que ces traditions aient réussi à tailler leur place dans l'époque actuelle - que ce soit par les médiations, les performances ou les enregistrements - constitue une avancée pour ces groupes qui luttent pour leur survie culturelle. L'intermédialité qui se retrouve à l'intérieur du poème oral est porteuse de collectivité et d'avenir. L'imbrication des médias (son, voix, oralité) qui sous-tend cette forme poétique rend possible l'expression du refus d'assimilation.

Parmi les diverses formes que peut prendre la néo-oralité, François Paré aborde le genre du *slam* selon ses particularités :

N'étant pas soumise aux procédures d'évaluation et de production qui ralentissent l'échéancier de publication des œuvres et détachent le poète de son public, la performance *slam* suppose une incarnation immédiate de la parole et une liberté d'expression quasi totale dont ne peuvent généralement bénéficier les artistes du livre et de la chanson. En outre, la poésie orale actuelle permet de refléter plus facilement certains phénomènes identitaires, comme la diglossie, les parlers vernaculaires et l'hybridité linguistique¹³².

¹³⁰ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, coll. « L'Univers des discours », Le préambule, Longueuil, 1990, p. 68-69.

¹³¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 72.

¹³² François Paré, « Esthétique du *slam* et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », *Voix et images*, vol. 40, n° 2, p. 90.

Tout comme la poésie orale que définissait Zumthor, le slam est porteur d'une résistance : en plus de la voix, il fait ressortir les rapports intimes entre la langue et l'identité. Puisque Paré relève que ce genre est fortement utilisé par les communautés minoritaires — il étudie d'ailleurs les créations de Kanapé Fontaine dans cette forme d'expression — cette façon de jouer avec les codes langagiers témoigne d'une résistance. Si le slam permet de résister au langage dominant, ses codes rejoignent également un réseau intermédial, tout comme la poésie orale. Les structures employées par le slameur comprennent les médias de « l'écriture versifiée et de la poésie chantée¹³³ », en plus de mettre en lumière un effet d'immédiat qui s'apparente à l'intermédialité. Bolter et Grusin décrivent ce dernier phénomène selon une double logique de remédiation : « Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation¹³⁴ ». Dans les œuvres contemporaines, l'effet spontané devient alors primordial, combiner les médias devient donc le processus créateur d'immédiateté¹³⁵. Pour le slam, c'est à la fois la présence de la voix, de la performance, de la proximité avec le public et du texte déclamé ou chanté qui apporte une spontanéité par l'imbrication de tous ces médiums. L'étude du slam dans une optique intermédiaire est donc pertinente, mais également lorsqu'il est question d'une intermédialité autochtone plus spécifiquement. Paré établit la liaison entre militantisme et mouvement slam, en prenant l'exemple de Kanapé Fontaine dont la présence « sur la scène publique et médiatique semble répondre à l'urgence de dénoncer les inégalités sociales et la dépossession identitaire et territoriale auxquelles font face les communautés innues¹³⁶ ». Tout comme dans la poésie orale ou les littératures autochtones contemporaines, les revendications sociales ont une forte présence dans le slam. Dans son parcours, l'oralité vient donc se loger et prêter sa structure à ces expressions de la résistance.

¹³³ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁴ Jay Bolter et Richard Grusin, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁶ François Paré, *op. cit.*, p. 92.

1.4 Vers une intermédialité autochtone

1.4.1 Les bases d'une notion

Tout au long de ce premier chapitre, la table a été mise pour penser le concept d'une intermédialité autochtone. À travers ces pages, nous avons retracé le parcours qui a mené à ce choix d'angle pour l'analyse des œuvres de Natasha Kanapé Fontaine. En relevant les traits culturels innus et leurs modes de transmission, nous avons ensuite exposé le rôle de la littérature au sein de cette nation, pour finalement en venir à l'époque actuelle avec l'auteure de Pessamit. En constatant que cette culture est aujourd'hui portée par diverses formes, autant l'audiovisuel que les productions écrites, nous nous sommes intéressés aux cadres théoriques qui permettent de penser l'imbrication des différents médias. Les médiations du conte oral, de la mémoire, de la transmission culturelle et du devenir ont constitué des points d'ancrage pour cerner ce qui traverse les œuvres. Ces quatre formes d'instances médiatrices ont également été retenues pour les liens qui peuvent être établis avec la tradition innue. En affirmant que ces procédés sont présents dans les modes de vie et les savoirs de cette nation, on peut penser qu'ils se déploient ensuite dans les productions artistiques. Afin de creuser davantage cet aspect — c'est-à-dire les liens que peut entretenir l'intermédialité avec les œuvres autochtones — nous avons ensuite exploré la néo-oralité qui caractérise une majeure partie de ce corpus. En s'infiltrant dans les œuvres par des mécanismes intermédiaires, elle permet d'exprimer une résistance au modèle imposé par la société dominante. L'oralité remaniée constitue également un moyen dont disposent les groupes minoritaires pour exposer leurs spécificités culturelles, dont leurs modes de vie et connaissances. Ainsi, les différentes médiations appliquées au corpus de Kanapé Fontaine doivent tenir compte de ces définitions de l'oralité remaniée. Mais avant de passer à l'analyse, il importe d'apporter quelques précisions sur les structures qui caractérisent le concept d'intermédialité autochtone dans sa définition d'ensemble.

1.4.2 Nomadisme et intermédialité

L'utilisation du terme « devenir intermédiaire » autochtone s'explique dans un premier temps par le fait que cette notion en est à ses premiers soubresauts, ayant été jusqu'à présent très peu développée, comme il a été mentionné précédemment. La seconde

partie de l'explication réside dans le fait que cette appellation désigne un état de transformation imminente. Dans sa thèse, Cyrille Dodet exprime qu'à travers le concept de devenir intermédial, « le poème théâtral définit de "nouvelles alliances" entre texte et scène, notamment le "devenir scénique" de certaines écritures et le "devenir textué" de certaines mises en scène¹³⁷ ». En plus d'insister sur le fait que les médias se créent au cœur d'une œuvre, cette notion confère à l'intermédialité sa particularité de mouvement en reconnaissant les interactions et influences qui ont lieu dans ce processus. Penser l'intermédialité sous ces formes de circulation met en lumière le nomadisme des médias. Ce parcours entre les diverses formes, en plus des échanges qui en résultent, ouvre la possibilité de lier ces mouvements médiatiques au mode de vie nomade. À propos de ce dernier, il est d'ailleurs fortement présent dans les recueils *Bleuets et abricots* et *Manifeste Assi*. Dans son tour d'horizon des artistes issus des Premières Nations au Québec dans le numéro « Affirmation autochtone » de la revue *Inter*, Guy Sioui Durand aborde les œuvres selon une notion permettant de réfléchir aux passages qui ont lieu au cœur de celles-ci :

Onderha est un mot iroquoien qui signifie « soutien » ou « fondement ». L'expression lie la vie concrète dans les territoires à ses manifestations spirituelles. L'*onderha* se veut une vision circulaire et globale indissoluble, ce qui nous incite à circuler dans tous les territoires, géographiques comme artistiques¹³⁸.

Par ce concept, le mouvement en art autochtone peut être considéré sous plusieurs aspects : que ce soit dans sa forme spirituelle, territoriale, artistique ou bien médiatique. Selon Lee Maracle, l'oralité au sein des traditions des Premières Nations constitue également une forme de nomadisme, son cheminement s'inscrit dans un désir d'amélioration du mode de vie :

The desire is to find the connections, to create the webs between the disparate points of view, images, and stories, and to ensure that the end of the journey is the spiralling down to a moment of peace and recognition. These connections are seen as the creation of windows of opportunity for seeing the future and for transformation¹³⁹.

Dans cette traversée, les artistes et détenteurs des récits marchent tous vers un devenir. Ce qu'ils récoltent, à travers leur parcours, sert à constituer leur affirmation. À sa façon,

¹³⁷ Cyrille Dodet, *Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles*, Thèse de doctorat, Université de Montréal et Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Montréal et Paris, p. 39.

¹³⁸ Guy Sioui Durand, « L'Onderha », *Inter*, n° 122, 2016, p. 4.

¹³⁹ Lee Maracle, *op. cit.*, p. 65.

l'oralité remaniée est l'élément qui permet de lier un réseau intermédiaire constitué de points de vue, d'histoires et d'images. Cette dimension nomade, si elle sert d'abord une forme de survie culturelle des Premières Nations, est appelée à élargir la ronde qu'elle effectue, selon Sioui Durand :

Comme les ondes dans l'eau où l'on jette un caillou et qui s'élargissent en circularité, la résistance des Premières Nations va s'infiltrer dans les plus vastes luttes altermondialistes. C'est la dimension de vision globale de l'onderha autochtone qui soude les actions micropolitiques locales, à petite échelle, à la conscience macropolitique de ces ailleurs où il y a des luttes de résistance et d'affirmation similaires. La vision du monde écologique des Amérindiens va devenir une référence altermondialiste globale dans de nombreuses réflexions grâce à des personnalités et à des groupements allochtones¹⁴⁰.

Tout comme l'*Onderha* qui permet de dépasser les territoires jusque-là explorés, l'intermédialité autochtone se veut un concept qui permet d'établir la présence de connaissances et traditions autochtones dans les œuvres, pour ensuite se tourner vers l'avenir. Plutôt que de marquer un repli sur soi, la présence de ces connaissances ancestrales constitue une affirmation qui tend vers un partage et un désir d'échanger.

¹⁴⁰ Guy Sioui Durand, « L'onderha », *op. cit.*, p. 4.

Chapitre 2

Analyse des recueils de poésie

Bleuets et abricots et *Manifeste Assi* sont tous deux des recueils de poésie parus chez la maison d'édition Mémoire d'encrier, reconnue pour la publication de « plusieurs grands auteurs autochtones¹⁴¹ » tels que Joséphine Bacon, Rita Mestokosho et Thomas King. D'entrée de jeu, ces éditions se présentent comme un « lieu-carrefour où se tissent rencontres, dialogues et échanges pour que les voix soient visibles et vivantes¹⁴² ». Cette mission se réalise à la fois par la parution de romans, de récits, d'essais, de nouvelles et de recueils de poésie. C'est au sein de cet espace qui souhaite favoriser une diversité des cultures et des formes littéraires que s'inscrit la voix de Natasha Kanapé Fontaine. À propos de sa démarche artistique, cette dernière énonçait la préoccupation suivante lors d'une entrevue accordée pour la parution de son deuxième recueil en 2014 : « Comment peut-on rassembler [les cultures] sans qu'il y ait fusion, mélange qui éteigne l'une ou l'autre, assimilation ?¹⁴³ » À la base même de la définition de Mémoire d'encrier, ces tensions semblent être en partie résolues par la proposition de « penser l'autre autrement, l'autre au pluriel, en ouvrant de multiples fenêtres sur le monde, ceci de manière décomplexée ». C'est donc à travers la diffusion d'œuvres diverses qui constituent des « passerelles entre cultures et imaginaires du monde¹⁴⁴ » que cette maison d'édition aborde la question de la rencontre et du vivre-ensemble. Si ces affirmations concernent le résultat de la coexistence de différentes productions artistiques sous un même toit, elles pourraient également servir à s'interroger sur les procédés inhérents à chaque œuvre prise de façon individuelle. Si l'on isole *Manifeste Assi* ou *Bleuets et abricots*, par exemple, ces publications invitent à observer le discours produit sur le genre qu'est la poésie autochtone. À ce sujet, Jean-

¹⁴¹ Jean-François Caron, « La plume autochtone / émergence d'une littérature », *Lettres québécoises*, n° 147, Automne 2012, p. 14

¹⁴² Mémoire d'encrier, La maison, repéré à <http://memoiredencrier.com/memoire-dencrier/>.

¹⁴³ Alice Lefilleul, « Du poème à l'activisme. Entrevue avec Natasha Kanapé Fontaine », *Artichaut Magazine*, Montréal, repéré à <http://artichautmag.com/natasha-kanape-fontaine-du-poeme-lactivisme/>, 19 septembre 2014.

¹⁴⁴ Mémoire d'encrier, La maison, repéré à <http://memoiredencrier.com/memoire-dencrier/>.

François Létourneau s'est intéressé à la réception de telles œuvres ainsi que le bagage qu'elles portent :

La place prépondérante occupée par le territoire dans le travail des poètes s'explique par l'héritage culturel de leur peuple, par le patrimoine oral, par la tradition littéraire des leurs. La territorialité qui se dessine dans les textes est ainsi liée à une certaine conception du passé. Par contre, elle renvoie également le lecteur au présent en l'amenant à se questionner sur sa conception du territoire, sur les relations qu'il entretient avec les gens avec qui il partage ce dernier. C'est ce qui confère à la poésie des Premières Nations son caractère universel ; certes, elle s'enracine dans une tradition millénaire qui met de l'avant une sensibilité exceptionnelle envers le sol américain, mais ce faisant, elle ramène le lecteur à sa propre expérience du territoire¹⁴⁵.

En plus d'amener le lecteur à réfléchir sur sa propre représentation territoriale, les textes poétiques autochtones poussent ce dernier à repenser sa conception de la poésie de façon globale. Par cette prépondérance de la territorialité dans les œuvres, le lecteur compare son bagage et ses codes avec ceux de l'auteur, qui mettent ici en lumière certaines traditions liées au fait d'habiter les terres. Ainsi, cet investissement de la dimension culturelle au cœur de la poésie des Premières Nations marque le lectorat : celui-ci prend connaissance d'éléments tels que le « patrimoine oral » et l'héritage de ces peuples dans les différents textes. Les contes et les mythologies autochtones qu'on retrouve à l'intérieur d'un recueil portent donc à se questionner sur les raisons de leur présence dans cet espace littéraire et sur la nature de leur réactualisation. De ce fait, ces publications perçues sous l'angle de leurs traversées proposent d'aller au-delà de l'étiquette « poésie » inscrite sur le livre et d'être attentif aux diverses frontières qui sont parcourues — que ce soit au niveau du genre ou du territoire. Nous tenterons donc de déterminer quels sont les médias et médiations qui prennent place au sein de *Bleuets et abricots* et *Manifeste Assi* et ce que leur coexistence indique.

¹⁴⁵ Jean-François Létourneau, *op. cit.*, p. 66-67.

2.1 *Bleuets et abricots* : cueillir, se souvenir et partager

2.1.1 Le croisement des traditions orales

Précédemment, les définitions de l'intermédialité de Despoix, Huglo, Villeneuve, Moser, Bolter et Grusin ont permis d'établir une représentation plus concrète de ce terme. Si les processus de médiations et remédiations ont été identifiés, il est également pertinent d'aller chercher une théorie qui s'applique spécifiquement à l'analyse intermédiaire de publications écrites. Dans son mémoire de maîtrise, Élisabeth Routhier élabore une étude d'*Océan mer* d'Alessandro Baricco en créant un modèle intermédiaire basé principalement sur la remédiation — représentation d'un média dans un autre — qui s'opère par la modélisation. Ce dernier concept est hérité d'Audrey Vermetten — inspirée elle-même par Jean-Marie Schaeffer¹⁴⁶ — qui perçoit la modélisation comme « une schématisation, une sélection des traits de reconnaissance pertinents pour l'identification¹⁴⁷ » d'un média. Routhier part de cette notion qui permet à Vermetten de reconnaître « qu'il y a des moments où le roman *modélise* des traits d'une autre esthétique, lorsque cette autre esthétique est prise comme modèle¹⁴⁸ ». Ainsi, la modélisation concerne spécifiquement les enjeux que nous avons ciblés en introduction, c'est-à-dire « les traversées des frontières médiatiques¹⁴⁹ » au sein des œuvres. De ces définitions, Routhier établit qu'il est possible de discerner trois figures d'intermédialité littéraire : « la modélisation d'une autre médialité (l'écriture filmique, par exemple), la modélisation d'un produit médiatique fictif [...] et la modélisation d'une production médiatique réelle¹⁵⁰ ». Dans la première situation décrite, le concept de la médialité vient de Gaudreault et Marion et signifie « cette capacité propre de représenter — et de communiquer cette représentation — qu'un média donné possède par définition. Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels

¹⁴⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

¹⁴⁷ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry ». *Poétique*, n°144, 2005, p. 499.

¹⁴⁸ Élisabeth Routhier, *L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer d'Alessandro Baricco*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2012, p. 35.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

et relationnels qu'il est capable de mettre en place¹⁵¹ ». La modélisation d'une médialité signifie, par exemple, un roman qui donne lieu à une écriture filmique en reproduisant les caractéristiques de « l'éclairage, la prise de vue, la taille du plan, la mobilité du cadre, le montage, ou encore la relation entre image et son¹⁵² ». En ce qui concerne la modélisation d'un produit médiatique fictif, Routhier explique les conditions de ce type de remédiation : « Il arrive également que le roman modélise un média non-dominant [...] en actualisant un produit médiatique fictif (i.e. un produit médiatique qui est créé par et dans le texte, dans une relation d'enchâssement)¹⁵³ ». Routhier prend pour exemple le cas d'un produit médiatique créé par l'un des personnages de l'œuvre, comme une peinture ou des lettres. Le théoricien Werner Wolf établit qu'un média est dominant « in the sense that it overtly occupies the level of the signifiers of a work, while another, non-dominant medium does not appear on this level and is only covertly or indirectly involved in the signification¹⁵⁴ ». Le produit médiatique réel est pour sa part « antérieur et extérieur au roman *et* [...] sa médialité¹⁵⁵ ». On pense entre autres à un récit déjà existant qui est introduit dans le texte, ou bien la présence de toiles ou photographies célèbres. Avec la proposition de ces trois schémas possibles, Routhier instaure les bases d'une théorie intermédiaire qu'elle souhaite voir appliquée à d'autres textes que son corpus choisi. Ces distinctions s'avèrent pertinentes lorsqu'on traite d'intermédialité au sein d'œuvres romanesques. Les différentes façons dont les frontières sont transgressées soulèvent leurs propres questions. Dans le cadre de notre analyse lors de ce chapitre — dans lequel le média dominant est le recueil de poésie — nous nous intéresserons à la présence de diverses modélisations.

Dès la première page du recueil *Bleuets et abricots*, la citation d'Aimé Césaire placée avant le prologue présente des signes de modélisation tels que définis par Routhier :

Et nous sommes debout maintenant, mon
pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main
maintenant dans son poing énorme et la force

¹⁵¹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité... », *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Éditions Nota Bene, Québec, 1998, p. 48.

¹⁵² Élisabeth Routhier, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁴ Werner Wolf, *Musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*, Éditions Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 1999, p. 38.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 44-45.

n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique. Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de peste¹⁵⁶.

D'emblée, l'évocation de la « voix qui vrille la nuit » et la présence de spectateurs mettent en place les conditions relatives à l'acte de raconter. À ces éléments s'ajoute la temporalité de la nuit à travers laquelle se manifeste la voix, et qui, comme l'affirme Marie-Pascale Huglo à propos de l'obscurité chez Maupassant, « réveille [...] la mémoire du conteur¹⁵⁷ ». L'emploi de la locution « pendant des siècles » évoque à son tour le lexique du conte, les faits énoncés s'inscrivent dans la logique d'une histoire transmise de génération en génération. L'obscurité crée un cercle qui prépare l'énonciation d'un récit et permet « de recomposer à chaque fois une communauté singulière¹⁵⁸ ». Si ce phénomène est perçu par Huglo comme un rassemblement de temps, de médias et de discours, c'est également l'auditoire qui se forme autour d'une histoire, tout comme lorsqu'Aimé Césaire parle au « nous » pour exprimer les sévices commis par l'Europe. Ce sont les traits et caractéristiques du média du conte qui s'esquissent ici avec la présence du public, la voix, la nuit, la communauté et la référence à des faits passés qui ont eu lieu « pendant des siècles ». L'extrait choisi présente des caractéristiques de la tradition orale sans qu'il y ait récitation du récit : les propos de Césaire agissent à titre de citation tout en renvoyant à l'esthétique du conte. Par conséquent, on peut déterminer que l'on affaire à la modélisation d'une médialité — pour référer au système de Routhier. Conformément à cette figure intermédiaire, « la structure, les principes de fonctionnement (Vermetten, 2005) ou le mode d'apparaître (Huglo, 2007)¹⁵⁹ » sont recréés. Dans cette première page du recueil, la présence d'un conteur et de tous les éléments nécessaires à son action est établie, sans toutefois que le conte soit déclamé. Les procédés intermédiaires rendent visible un bagage culturel relié aux traditions orales qui s'inscrit toutefois sous la bannière du recueil de poésie. Si l'on ne parle pas ici d'un conte à proprement parler, il importe de souligner que

¹⁵⁶ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁷ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁹ Élisabeth Routhier, *op. cit.*, p. 42.

la citation n'est pas située à l'intérieur du texte de Kanapé Fontaine, mais bien en amont de celui-ci. Cet élément permet de réfléchir à la communauté qui est convoquée à l'ouverture de l'œuvre et ce qui suivra. En effet, Césaire évoque un peuple qui a désormais « les cheveux dans le vent » et qui se tient debout face aux violences historiques du passé. Ainsi, la somme de ces énoncés présage un récit et une action à venir.

Avec cette ouverture, l'œuvre poétique affirme déjà sa proximité avec l'univers du conte. Toutefois, le rôle du conteur est relégué à Kanapé Fontaine, puisque sa parole poursuit le parcours initié. Telle une continuité, le passage à l'action prédit par Aimé Césaire se réalise dans le poème « La marche » qui amorce la partie « Premier mouvement » du recueil :

J'ouvre
ma marche
circumpolaire

On essuie sur ses pieds
la pluie des tropiques
le sable de la mer
je me souviens
le sel du fleuve
collier au cou de ma mère

Je me souviens
la vase
pays mien
ma chair¹⁶⁰

Avec ce trajet autour du pôle qui s'amorce, l'énonciation se met elle aussi en marche. Pour définir le rôle joué par le mythe, Marie-Hélène Jeannotte explique que celui-ci fixe « les contours du cosmos » et « met en scène des personnages surnaturels [...] témoins des débuts de l'existence humaine¹⁶¹ ». Dès les premières strophes, la voix au « je » s'impose en figure surhumaine par l'annonce d'une traversée aux proportions spectaculaires qu'elle entreprend. À mesure que ses pieds foulent le sol, les éléments de la nature semblent d'ailleurs se créer sous eux — ce qui rappelle les traits d'un récit mythologique où l'on assiste à l'avènement de la pluie, de la mer et du sel. L'affirmation « pays mien/ma chair »

¹⁶⁰ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶¹ Marie-Hélène Jeannotte, « De la voix au papier. Stratégies de légitimation des publications des mythes oraux des Premières Nations au Québec », *Mémoires du livre*, vol. 7, n° 2, Printemps 2016, p. 4.

renforce d'ailleurs le rôle fondateur assumé par l'énonciatrice : celle-ci met au monde à la fois la terre et le récit. Elle s'inscrit donc dans la lignée des personnages mythologiques qui sont « souvent quasi-dieux¹⁶² ». Outre ces aspects, Jeannotte affirme que les mythes servent à instaurer « les règles de vie en société (mixité, exogamie, pratiques traditionnelles [...])¹⁶³ ». Si l'on observe la partie du recueil qui s'intitule « Premier mouvement », le texte « La marche » réfère au mode de vie nomade inhérent aux activités qui nomment les deux autres poèmes de la section, soit « La chasse » et « La cueillette ». En attribuant ces titres, le texte joue donc le rôle du mythe en désignant les pratiques essentielles qui suivent la création de la terre et du peuple. Par les thématiques, structures et fonctions attribuées à un mythe qui se retrouvent au sein du recueil, on peut déjà établir qu'une remédiation des traditions orales a lieu. En reproduisant ce type de récit qui se présente comme fondateur, le recueil établit à la fois sa filiation avec les discours anciens tout en se permettant une réécriture en regard des événements actuels. En effet, le texte ne reste pas ancré dans cette temporalité, il y aura un « deuxième mouvement ». Ainsi, refaire le parcours de l'état initial jusqu'à ce qui reste aujourd'hui permet d'aller recueillir ces pratiques ancestrales et voir en quoi leur réactualisation peut servir le présent.

En plus des éléments mythologiques, l'oralité est présente dans la construction du texte avec la locution « je me souviens » maintes fois répétée. À ce sujet, Diane Boudreau affirme que « [l]a répétition est sans nul doute le procédé qui caractérise le mieux la littérature orale [...]. L'harmonie et la sérénité en sont les conséquences essentielles : la répétition concentre l'attention sur les thèmes fondamentaux¹⁶⁴ ». Ainsi, la récurrence de cet extrait pointe l'importance de se souvenir et expose un élément central des traditions orales : servir la communauté. En effet, si la répétition « contrôle la réalité et exerce un certain pouvoir sur l'environnement et sur l'irrationnel¹⁶⁵ », elle sert ici à ne pas oublier les récits fondateurs d'une nation et résister aux procédés mis en place pour déloger ceux-ci de la mémoire collective. Outre cette fonction, l'apparition de la locution « je me souviens »

¹⁶² *Ibid.*, p. 4.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶⁴ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

superpose aux caractéristiques mythologiques la présence d'une conteuse¹⁶⁶. Si la citation d'Aimé Césaire laissait entrevoir la présence du conte en ouverture de l'œuvre, la mémoire de l'énonciatrice se manifeste à son tour et crée une sortie du lexique mythologique. Elle se souvient et engendre le récit par l'énonciation d'événements passés. Un brouillage entre les frontières du mythe et du conte s'instaure donc ici : le « Premier mouvement » qui semble d'abord à caractère mythologique emprunte ensuite les traits d'un récit conté. En plus d'évoquer le registre de deux médias issus de la tradition orale, ces interactions permettent un mouvement : ce qui s'amorce comme l'histoire de la création de l'univers peut ensuite se poursuivre à travers les lieux et les époques grâce à la présence d'une conteuse.

À propos du conte, l'une des caractéristiques principales selon Jeanne Demers et Lise Gauvin consiste d'en l'« accumulation d'aventures [...] défiant ce qu'il est convenu d'appeler "possible dans la vie"¹⁶⁷ ». Dans le premier poème du recueil, des références extérieures au Nitassinan et à la chasse et la cueillette s'immiscent. Lorsque l'énonciatrice déclame « je me penche vers le Sud¹⁶⁸ », la traversée prend des proportions gigantesques par l'évocation de la mangue et l'abricot, des « dieux vaudou¹⁶⁹ », mais également du territoire montréalais, « Hochelaga île-carrefour¹⁷⁰ ». Un tout nouveau répertoire se met en place à la suite de « La Marche », des aléas se dessinent entre le Sud et le Nord. Cela implique à la fois des références tropicales et montréalaises, sans oublier le territoire innu. Ce parcours à pied défie ce qui est de l'ordre du possible et s'apparente donc au mode du conte : on saute d'un territoire à l'autre au fil des vers. À propos des particularités des discours traditionnels autochtones, Diane Boudreau explique que « les conteurs peuvent emprunter et adapter des récits issus d'autres cultures¹⁷¹ », ce qui leur confère ainsi une certaine liberté dans la structure de leur conte, tant au niveau du contenu que du style.

¹⁶⁶ La forme féminine est ici utilisée puisque le prologue du recueil instaure l'œuvre comme le cri de la « femme debout, femme puissance, femme résurgence ». (Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 7.)

¹⁶⁷ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 159.

¹⁶⁸ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷¹ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 54.

Ainsi, tout en respectant les thèmes des traditions orales autochtones qui traitent du mode de vie et du territoire, un tout autre imaginaire s'intègre à la composition du récit :

Donnez-moi l'hymne des dieux d'Afrique
donnez-moi l'anaconda de Mami Wata [...]

Je ferai des feux pour la joie
je ferai des jeux pour l'amour [...]

Je fabriquerai le rara du soley
ils verront se brûler leurs chaînes d'or
au centre du makusham
grand cercle du festin [...]

Je me suis jetée du haut
des stations de forage
j'ai accordé ma peau à l'Arctique
la Majestueuse, Sedna sans doigts [...]
j'ai nagé jusqu'à ma mémoire¹⁷²

Ici, les références aux divinités ainsi que les extraits en créole — « le rara du *soley*¹⁷³ » — établissent qu'il est désormais spécifiquement question d'Haïti dans cette représentation du Sud. Toutefois, on n'assiste pas à un déplacement complet vers cette terre tropicale, des notions autochtones telles que le « grand cercle du festin » au « centre du makusham » s'insèrent dans cette partie du recueil. À propos du modèle du cercle, Michèle Lacombe affirme que celui-ci permet de camper l'analyse littéraire dans une « ontologie amérindienne », en plus d'approfondir les « notions d'échanges et d'alliances¹⁷⁴ » au cœur de la littérature autochtone au Canada anglais et au Québec. La mention du cercle dans le texte est d'ailleurs rattachée au festin, un élément crucial de la culture innue puisque « ce sont les dons qui font circuler la vie et l'énergie. Le don met en branle toutes les forces du monde et stimule le cosmos dans son ensemble¹⁷⁵ ». La manifestation de cette vision du monde autochtone qui entrecoupe les évocations à la culture haïtienne suggère un croisement culturel qui peut induire des effets positifs. Cette partie de l'œuvre correspond à l'idée que « c'est en partageant qu'on pourra recevoir encore¹⁷⁶ ». Du pouvoir des

¹⁷² Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁷⁴ Michèle Lacombe, « La critique littéraire autochtone en Amérique du Nord : approches anglophones mises en contexte », *op. cit.*, p. 164-165.

¹⁷⁵ Anne Doran, « Territoire et sacré chez les Innus », *Théologiques*, vol. 16, n° 1, 2008, p. 132.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

divinités vaudoues qui est invoqué, l'énonciatrice du recueil s'en sert pour se renforcer et faire des feux qui visent une résistance territoriale, notamment lorsqu'elle affirme s'être « jetée du haut/des stations de forages » pour donner sa « peau à l'Arctique ». Avec l'aide des dieux d'Afrique, une protection des terres peut avoir lieu et permettre ici de recouvrer l'aspect mémoriel lié à ce territoire.

À la suite de ce qu'affirmait Walter Moser à propos de la médiation de la transmission culturelle¹⁷⁷ et des procédés en mouvement qu'elle implique, le partage renforce les deux cultures qui s'y adonnent en affirmant leurs codes traditionnels. Selon cette logique, on ne craint pas d'emprunter à l'autre ce qui peut servir. Cette force née du partage semble d'ailleurs culminer à la fin du poème :

Nous avons vu Colombus
Gonzalez
Guerrero
Cortés
Ovando [...]

Nous avons mangé les conquistadors
pour mieux boire l'eau de la mer¹⁷⁸

Par l'apparition d'une énonciation au « nous », l'idée d'une solidarité entre les cultures autochtones et haïtiennes est mise en exergue. Entre le mythe, le conte oral et le poème, ce qui ressort à la toute fin de ce premier mouvement du recueil est le front commun face aux colonisateurs. La résistance territoriale qui s'exprime ici est de l'ordre du positif, vaincre les oppresseurs permet de se nourrir et s'abreuver.

Jusqu'ici, la représentation du conte au sein de la poésie s'est effectuée par la visibilité d'éléments traditionnels, la présence marquée de la répétition, l'emprunt de récits d'autres cultures et le côtoiement d'aventures qui défient le possible. Dans cette même lignée, le « Deuxième mouvement » du recueil présente l'accumulation d'événements historiques. Le parcours à travers l'Histoire succède à celui temporel et territorial effectué dans la première moitié :

¹⁷⁷ Voir chapitre 1.

¹⁷⁸ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, op. cit., p. 34-35.

Tu reculeras mes corps mes frontières
tu brûleras les troncs de pin de bouleau

[...]

Tu lapideras mon peuple
tueras l'un de ses pères

[...]

Nous nous soulèverons
des foulards à nos visages
du rouge à nos lèvres
symbole anciens à nos dos
je redresserai les portes de l'avenir
jetterai les battants des réserves
ouvrirai mon village au monde¹⁷⁹

Si la première partie évoquait un parcours immense sur les différentes terres, cet extrait du poème « La réserve » traite d'un rétrécissement du territoire imposé. Pour des peuples tels que les Innus, la perte de terres affecte à la fois la dimension spirituelle, épistémologique et culturelle. Ainsi, ces vers évoquent la mise en réserve et la sédentarisation des nations autochtones dont nous avons fait état précédemment (voir chapitre 1). En plus de ces événements, le poème pointe spécifiquement le conflit territorial d'Oka avec l'anéantissement des « troncs de pin de bouleau ». Sur ce thème, la voix énonciative ouvre le poème en affirmant : « tu pointeras ton armée de terre/pour irriter mes os/ensevelis sous tes tutelles/terrains de golf et pinèdes¹⁸⁰ ». La crise d'Oka dont il est question s'est amorcée en 1990 lorsque « des hommes et des femmes mohawks [décident d'occuper] le chemin de terre de la pinède [...] afin de faire obstacle à un projet de développement municipal sur des terres qu'ils revendiquent¹⁸¹ ». Dans le poème, l'extrait « pour irriter mes os/ensevelis sous tes tutelles » renvoie au fait que le projet de terrain de golf par la ville visait spécifiquement comme endroit un cimetière. La référence à l'armée et aux tutelles témoigne d'oppressions étatiques : à la fois par la Loi sur les Indiens et le déploiement de l'armée lorsqu'une nation autochtone proteste pour protéger ses terres.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸¹ Isabelle St-Amand, « Retour sur la crise d'Oka : l'histoire derrière les barricades », *Liberté*, vol. 51, n° 4, p. 82.

Ainsi, cet amalgame de violences historiques qu'énonce la parole poétique joue un rôle de mémoire. Le chemin qui se fraie entre ces événements indique que les peuples autochtones sont marqués par ces arrachements : ils font partie de leur Histoire. En rappelant ces diverses oppressions, le texte guide vers les soulèvements à la suite d'Oka dont *Idle no more* et *Standing rock*¹⁸² sont des exemples majeurs. De ces mouvements de résistance qui ont bénéficié d'une visibilité internationale, la métaphore de l'abolition des barrières de la réserve indique la mise en place de liens entre les nations autochtones, ainsi qu'avec le reste du monde. Tel qu'il a été discuté au sujet d'*Idle no more* au chapitre 1, cette ouverture peut également désigner la proximité qu'internet permet : les plateformes pour organiser la résistance sont accessibles. Ainsi, cette partie du recueil explore le passé douloureux d'où est né « le jus sucré de la révolte¹⁸³ ». Dans cet extrait, le fruit est associé aux produits de la résistance dont il est possible de se nourrir : il pousse et mûrit dans le territoire. En parlant de l'organisation du soulèvement, la voix énonciative affirme d'ailleurs : « Je concocterai entre mes cuisses/la formule de l'oralité/rédemption/notre île¹⁸⁴ ». L'oralité — tout comme le fruit et le territoire — représente ici l'affirmation et la révolte. Tout comme « [l]es bleuets [qui] repoussent¹⁸⁵ » après les blessures du territoire, les traditions orales renaissent à la suite des interdictions d'affirmer sa culture. Conjointement aux caractéristiques du conte oral établies précédemment, les événements, les époques et les lieux peuvent constituer un seul récit, celui que traverse la voix poétique. Avec sa mémoire, elle raconte le passé tout en construisant le futur, se projetant ainsi dans différentes temporalités et repoussant les frontières de ce qu'il est possible d'accomplir.

Si les médiations du conte et du mythe entretiennent des liens évidents avec les traditions autochtones par leurs formes et thèmes, il convient toutefois de s'interroger sur le média de la poésie dans le cas de cette œuvre. Au sujet de la poésie autochtone, Maurizio Gatti reprenait les propos de l'écrivaine Mona Latif-Ghattas qui conçoit « les poètes

¹⁸² « En novembre 2016, le monde a commencé à s'intéresser à ce qui se passait sur la réserve des Sioux de Standing Rock au Dakota du Nord [...] Pendant des mois, [les "water protectors"] ont convergé par milliers sur les lieux et dressé un camp pour s'opposer pacifiquement au pipeline Dakota Access ». (Leena Minifie, « Les gardiens de l'eau et de la terre », *Relations*, n° 790, mai-juin 2017, p. 17.)

¹⁸³ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

comme "d'éternels errants"¹⁸⁶ » pour faire un parallèle avec l'importance du nomadisme dans les traditions et œuvres littéraires des Premières Nations. La figure de l'écrivain entretient, selon lui, des affinités avec le mode de vie des chasseurs qui « [p]endant la chasse et les longues attentes du gibier [...] créaient leur propre représentation du monde¹⁸⁷ ». Dans les deux cas, un déplacement s'effectue : que ce soit à travers le récit ou le territoire. Dans le recueil de Kanapé Fontaine, si le fait d'être nomade et d'accorder une grande importance à l'univers de la chasse est évoqué textuellement, le parcours entre les différentes médiations contribue également à cet aspect. Tout comme la narratrice qui s'adonne à une forme de pèlerinage, la poésie trace un trajet entre le mythe, le conte et son propre mode d'apparaître. Ainsi, dans la structure de *Bleuets et abricots*, la poésie permet également de faire ressortir des enseignements, que ce soit par la division des poèmes en référence aux pratiques traditionnelles, mais également les récurrences du discours qui lient la mémoire, le territoire et la résistance.

2.1.2 La remédiation de la mémoire comme outil de réappropriation

S'il a été démontré précédemment que *le recueil Bleuets et abricots* est traversé par les médiations de la tradition orale, ces représentations à l'intérieur du texte appellent à réfléchir sur la place de la mémoire dans ces relations intermédiaires. En effet, si le travail mémoriel inhérent à l'acte de raconter et la locution « je me souviens » ont permis d'établir la présence de ce paradigme, des extraits suivants viennent soutenir que la mémoire occupe une place prépondérante dans l'œuvre :

Pays mien ô
je te nommerai par ton nom
aux enceintes Anticosti
aux enceintes Eeyou Istchee
ouvrir la porte
aux réfugiés

On recueillera
la richesse invisible
perdue entre les villes
enchânera les monstres de l'histoire

¹⁸⁶ Maurizio Gatti, *Être écrivain amérindien*, op. cit., p. 92.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 92.

les contes éternels de la civilisation
en nos forêts subarctiques

Pays mien ô [...]

Si je te nommais mon ventre
si je te nommais mon visage
le nom de mes montagnes ma rivière
*Utshuat Upessamiu Shipu*¹⁸⁸

Les répétitions en tant que marques d'oralité se retrouvent à nouveau ici, mais cette fois à travers les locutions « Pays mien ô » et « je te nommerai/si je te nommais ». On peut percevoir la médiation de la mémoire selon sa matérialité : celle-ci est fabriquée à même ce tissu oral révélé par la répétition de l'importance de nommer. Ainsi, la lutte contre l'oubli dont il est question est celle du patrimoine autochtone, comme l'illustre l'appellation « Eeyou Istchee » qui désigne les terres de la nation crie. Les liens entre la langue et la toponymie se poursuivent également lorsque l'énonciatrice veut nommer son corps et les éléments de son territoire : un extrait en innu complète tout de suite ces affirmations, comme s'il en était indissociable. Le rapport intime qui est à l'œuvre est d'ailleurs bien visible par le fait qu'il s'agit de son ventre et de son visage que la voix poétique veut elle-même désigner. Ces parties du corps font partie d'une énumération qui inclut également des éléments de la nature, dévoilant ainsi une proximité, voire une symbiose, entre sa personne et le paysage qui l'entoure.

Conjointement à ces relations entre corps, mémoire et territoire, la narratrice exprime le désir de produire un autre sens par-dessus les villes, « les monstres de l'histoire » et « les contes éternels de la civilisation ». À travers ces termes qui rappellent le lexique de l'univers du conte — notamment par les références aux êtres fantastiques et à la notion d'éternité — le texte indique que les traditions et récits ont été enfouis sous la structure urbaine et qu'ils doivent être cueillis à nouveau. Simultanément à la transformation du territoire en ville, la mémoire a souffert à son tour, d'où l'idée d'enchaîner les responsables de cette blessure. À la suite de Julie Hyland qui reconnaissait la mémoire comme moyen pour un peuple colonisé de s'inscrire dans la marge¹⁸⁹, l'instance médiatrice mémorielle de *Bleuets et abricots* permet ici, en enfermant les

¹⁸⁸Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, op. cit., p. 14.

¹⁸⁹ Voir chapitre 1.

monstres qui rappellent les sévices historiques, de libérer une autre mémoire. Au fil du texte, la mémoire forge le pays, nomme les lieux en langue autochtone et reconnaît le lien entre l'humain et son territoire — au contraire des villes qui l'en séparent. À ce sujet, le travail mémoriel se poursuit plus loin dans le texte :

J'ai mémoire de la mort
embrasse le savoir sur le front
le retour des miens guidés par les ombres

Je suis femme la terre
d'où l'on a tiré mon nom
mon pubis attend l'avènement
les missionnaires me disaient Montagnaise
moi je dis femme-territoire
mes montagnes t'enseigneront l'avenir

Une femme se lèvera
vêtue de ses habits de lichen
vêtue de ses traditions
vêtue de son tambour intérieur¹⁹⁰

À la suite du travail de réinscription des langues autochtones dans le territoire, c'est la narratrice elle-même qui se soulève et se nomme à son tour. La mémoire porte ici en elle les savoirs ancestraux qui poussent la « femme-territoire » à se tenir debout. Le fait que le poème emploie à plusieurs reprises la forme future pointe vers l'avènement, le retour à la dimension mémorielle des anciens se fait dans le but d'une continuité. Il est question ici d'un avenir où le territoire se porte à même la peau et où les noms d'origine ne sont pas effacés par les appellations coloniales.

Si la médiation de la mémoire permet ici de bâtir une résistance en réaffirmant des éléments culturels qui servent de guides, la fin du poème « La marche » lui confère également un autre rôle :

J'abrogerai toute loi
au pays que les hommes s'inventent
vous apprendrez
Pays mien a un nom plus grand
que l'Amérique¹⁹¹

¹⁹⁰ Natasha Kanapé Fontaine, *Bleuets et abricots*, op. cit., p. 20.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

Ici, le désir de couvrir le plus de territoire possible est exprimé. Cet extrait rejoint les vers cités précédemment où la voix énonciatrice nommait le pays par son nom « aux enceintes Anticosti/aux enceintes Eeyou Istchee ». En plus d'affirmer la grandeur des étendues territoriales autochtones, la désignation de ces noms dans le texte rétablit un lexique hors colonisation — contrairement à l'appellation « Amérique ». Ainsi, une vision du monde autochtone reprend ses droits en brisant les confinements qui sont à la fois physiques, territoriaux et judiciaires. Dans ce contexte, abroger « toute loi/au pays que les hommes s'inventent » fait écho à la création de frontières imaginaires — les réserves — par la Loi sur les Indiens. La toute fin du recueil scelle le travail de la mémoire qui s'est amorcé dès les premières pages :

Je prie
garde mémoire
pays mien [...]

Mes descendants diront
Nitassinan
Assi

Je reviendrai nommer l'île
lui redonner son histoire
son nom ne sera plus inégal

Nul ne peut être digne
de la terre
si la dignité n'est redonnée
aux femmes
aux hommes
aux enfants

À qui on l'avait
dérobée¹⁹².

Dans cette dernière section intitulée « La Migration », les savoirs liés au territoire circulent entre les générations. Un déplacement a lieu au cœur de ces vers, la voix poétique « revien[t] nommer l'île/lui redonner son histoire ». Ainsi, ce parcours autour du pôle se clôt sur la promesse d'une reconnaissance, et l'on peut dès lors affirmer qu'il a servi à retrouver et redonner ce qui a été arraché. Le « pays mien » est ainsi finalement nommé : il est le Nitassinan, le territoire innu. Le trajet, en passant d'abord par les mythes et les

¹⁹² *Ibid.*, p. 78.

contes, a ensuite permis de rétablir l'importance de se souvenir des récits dans un but de réappropriation d'un territoire culturel et physique.

2.2 *Manifeste Assi* : un territoire rêvé, chanté et protégé

2.2.1 Le rêve comme ouverture de l'espace intermédial

Dans l'analyse du recueil *Bleuets et abricots*, la démonstration d'une remédiation des traditions orales a été faite pour pouvoir ensuite exposer le rôle de la mémoire dans cette œuvre. En plus d'une réappropriation du territoire, ce sont les langues autochtones qui émergent des procédés intermédiaires présents dans le texte. La coexistence de ces éléments ainsi que les liens qu'entretiennent les différentes médiations ont permis de relever le paradigme de la résistance — notamment en ce qui concerne la colonisation dans une optique passée et présente — et l'idée d'un futur meilleur, qui se logent tous deux au cœur du livre. Dans *Manifeste Assi*, un recueil de la même facture que *Bleuets et abricots*, le prologue permet déjà de relever les thèmes essentiels qui s'y retrouveront :

Assi en innu veut dire Terre. Au départ, il n'y a qu'elle. Son ventre et son royaume. Sa cosmogonie du règne animal et végétal. Les arbres, les eaux, les loups et les hordes de caribous. Puis il y a le peuple. Les Innus. Il y a moi [...] Puis, il y a l'Alberta, Fort McMurray, Athabasca. Où je bute. Où je me blesse. Où je hurle à la famine de mon peuple [...] Mes grands-parents sont tous partis sans rien me dire. Ils n'ont pas prévu ce qui suivrait. La lutte. La résistance [...] Les esprits, eux, dansent. Ils dansent sur le pays. Je reçois leurs visions [...] Je viens de cette lignée. De la lignée des chasseurs et des braves. Je suis la fille de ceux qui marchent dans les rêves. La petite-fille des shamans et des guérisseurs [...] Alors puisque je suis ici à embrasser le sol de ma terre, *Assi*, je libérerai ses chants de femme. Que l'homme puisse se remettre à jouer du tambour¹⁹³.

Rappelant ici les codes du mythe, l'ouverture du recueil établit les fondements : d'abord la terre, puis les animaux et la végétation, ensuite le peuple, et finalement l'individu représenté par la voix narratrice. Dans ces lignes qui introduisent l'œuvre, l'importance de la terre est réitérée : elle est la source de tout et doit par conséquent être traitée avec respect. À cet égard, le premier mot qui la désigne est d'abord l'appellation innue dans le prologue, *Assi*. Par ce choix transparait la proximité de ce peuple avec l'entité qu'est la terre. La

¹⁹³ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, op. cit., p. 5-7.

considération qui doit être donnée à tous les autres êtres qui la peuplent marque également cet extrait, les Innus sont placés après les animaux et les végétaux. À ce sujet, Anne Doran explique que chez cette nation, « [l]’humain ne prend sa véritable dimension que dans sa relation avec d’autres êtres non-humains dans une nature qui le porte et lui permet de subsister [...] Cet élément de référence à ce qui l’environne et forme son milieu de vie appartient à son être le plus personnel¹⁹⁴ ».

De cette reconnaissance fondamentale qui constitue le rapport au monde innu, le texte bascule ensuite dans un autre registre : celui d’une blessure et d’un non-respect d’*Assi* par son exploitation. L’équilibre est alors rompu et mène à un soulèvement inévitable pour regagner cet état initial. Dans cette quête, ce sont alors les éléments traditionnels tels que « les esprits », « les visions », les « chasseurs », les « shamans » et les « guérisseurs » qui sont invoqués pour aider la voix poétique à retrouver ce qui a été arraché. Avec ces évocations, la notion du rêve se taille une place dans l’œuvre. En parlant des récits qui racontent le mode de vie dans anciens, le chasseur innu Mathieu Mestokosho explique la place majeure qui était octroyée aux visions et aux rêves à cette époque : « Le caribou vivait seul sur ce lac depuis le début de l’hiver. Personne ne réussissait à le trouver. C’est mon rêve qui m’a permis de le tuer et ce caribou-là, c’est moi qui devais le tuer. Les vieux comprenaient la chasse par les rêves. Dans les rêves ou dans la tente tremblante, le caribou parlait au chasseur¹⁹⁵ ». Ainsi, le fait de rêver s’avérait un aspect crucial de la survie de ce peuple, ce qui était vu dans cet état de conscience indiquait la marche à suivre dans le quotidien. Dans le prologue du recueil, cet appel à la chasse et aux visions suggère également que l’énonciatrice souhaite se faire guider. Dans ce cas, il est question de libérer *Assi* des maux qui l’assaillent. Le rêve joue un rôle majeur dans le fait de survivre, il pave ici le chemin de la résistance à l’épuisement des ressources et au dépouillement du territoire. En lien avec ce qu’il a appris en vivant en forêt, Mestokosho affirmait que « [l]e gaspillage et le manque de prévoyance ont toujours provoqué la famine¹⁹⁶ ». Dans le texte, ce savoir innu est donné à voir. Ainsi, la voix énonciatrice se rapproche de ses ancêtres

¹⁹⁴ Anne Doran, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁵ Serge Bouchard et Mathieu Mestokosho, *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*, coll. « Boréal compact », Éditions du Boréal, Montréal, 2017, p. 175.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

chasseurs sur ce point : vouloir prendre soin des êtres et les traiter avec respect vise à empêcher la famine qu'elle décrit lorsqu'elle évoque Fort McMurray, en référence à l'exploitation des sables bitumineux.

À propos du livre de l'auteur innu Mathieu André intitulé *Moi, « Mestenapeu »* publié en 1984, Diane Boudreau relève que celui-ci « reproduit la vie quotidienne du chasseur, et tous les éléments de son essai contribuent à l'actualisation des pratiques traditionnelles. Sa vision de l'univers inclut le monde mythique dans la réalité puisqu'il existe concrètement et indubitablement¹⁹⁷ ». Elle affirme ainsi que l'œuvre dans son entier converge à transmettre les enseignements de cette culture ainsi qu'à faire « une apologie à l'indianité¹⁹⁸ ». En ce sens, *Manifeste Assi* peut se lire comme la volonté de réactualiser les pratiques des visions et de la chasse dans un contexte moderne où les enjeux ont changé et où le territoire doit être défendu. Face à ces façons irresponsables d'exploiter la terre, c'est une vision du monde innue qui veut s'y opposer en se reconstruisant au fil des pages. À la toute fin du prologue, la narratrice affirme d'ailleurs que le fait d'« embrasser le sol de [sa] terre » permettra aux chants et au tambour de s'exprimer. Conjointement à cette volonté, les indices de la création d'un espace intermédial à l'intérieur de l'œuvre se mettent en place. Ainsi, il importe d'observer comment ces deux médias — chant et tambour — trouvent leur place au cœur du recueil de poésie et participent à la lutte entamée par la narratrice.

2.2.2 La remédiation du chant

À propos des rapports qu'entretiennent le sacré et le territoire chez la nation innue, Anne Doran explique que le chasseur qui joue du tambour et interprète les chants transmis en rêve « approfondit sa connaissance de la réalité spirituelle présente à tous les éléments du monde¹⁹⁹ ». Ainsi, dans la pratique traditionnelle de la chasse, l'acte de chanter et de faire résonner cet instrument revêt une signification particulière, il est intrinsèquement lié

¹⁹⁷ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹⁹ Anne Doran, *op. cit.*, p. 131.

à la spiritualité et à l'apprentissage. Très présents dans la littérature orale autochtone, Diane Boudreau expliquait le rôle et les traits caractéristiques des chants :

On en distingue deux grandes catégories : les chants qui font partie d'un récit et les chants spécifiquement interprétés lors de certains événements ou dans des occasions précises. D'une façon générale, dans les chants, l'intonation et le pouvoir de la parole sont plus importants que les mots eux-mêmes. Les mots renforcent les chants qui sont indissociables des circonstances (cérémonies, rituels, exhortations à la guerre, festins, narration d'un mythe, etc.)²⁰⁰.

Ainsi, peu importe le contexte dans lequel le chant est utilisé, il occupe une fonction à la fois structurante et rassembleuse. Que ce soit lors de la récitation d'un récit ou la tenue de cérémonie, la collectivité est convoquée. Comme l'affirme Boudreau, les chants sont prépondérants dans les pratiques traditionnelles des Premières Nations : la fréquence de leur utilisation ainsi que les structures langagières qui s'y rattachent marquent le pouvoir qui leur est conféré. Par le potentiel d'invocation qui se loge dans le choix des mots, cette pratique était employée par les individus « pour communiquer avec des êtres surnaturels et pour exprimer leurs attentes²⁰¹ ». Dans ce contexte, chanter consiste donc à agir, à la fois sur le plan spirituel et matériel.

Dans le recueil *Manifeste Assi*, l'un des poèmes porte le titre de « Chant à Papakissik », ce qui semble d'emblée indiquer la présence d'une dynamique intermédiaire au sein de l'œuvre. Dans ce passage, l'intermédialité se manifeste par la présence d'un média que l'on associe fortement aux pratiques traditionnelles innues :

Je vibre caribou
tes routes de glace tes terres sablonneuses
tes nacelles tes chants d'orge
tes attelages de terre ton lichen

Je vibre caribou
tes amours toundras tes barbes légendes
[...]

Tête couronnée à tempête blafarde
aime-moi mon maître emplis-moi le ventre
que j'attende la lune que je t'attende
la mousse fumante qui m'allongera.

²⁰⁰ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 29.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 41.

Les troupeaux
noyés l'insouciance
m'ont ouvert les veines
je leur ai donné mon sang
versé mes ancêtres
ont abreuvé le pays

Le Maître
a connu l'offrande
a nourri le sol²⁰².

Avec le poème « Amalgame de terre noire ma terre assi », cet extrait est le seul du recueil à posséder un titre, ce qui instaure ici une séparation nette avec le reste de l'œuvre. Le fait que cette partie soit intitulée « Chant à Papakissik » est d'ailleurs évocateur. Au sein de la poésie s'insère un autre média, celui du chant. À propos des modélisations possibles au sein d'un texte littéraire, nous avons défini précédemment la modélisation d'un produit médiatique fictif. Ainsi, comparativement à la figure de cas où l'on parle de la représentation d'une médialité, le produit médiatique fictif mène à un entre-deux plus accentué :

L'enjeu de la modélisation concerne, dans ce cas, la complexité des relations entre les modalités et les aspects des médias impliqués. En effet, le média non-dominant gagne en opacité en rompant momentanément le flux narratif et énonciatif du roman, et ce dernier se fait conséquemment plus transparent. Il demeure par contre la condition de possibilité de la remédiation ; le roman, parce qu'il est la structure enchâssante, détermine nécessairement le mode d'apparaître de l'autre média²⁰³.

Dans le cas du recueil de Kanapé Fontaine, une imbrication de cette nature a lieu. En effet, le texte du chant, même s'il est explicitement nommé, présente toutefois un style similaire avec le reste de l'œuvre. On observe donc une continuité dans le mode d'énonciation de la narratrice, dans la façon dont les strophes sont disposées ainsi que dans les thématiques abordées. Ces éléments permettent de conclure que le produit médiatique est fictif et non réel, il se crée à l'intérieur de la structure de l'œuvre et n'est donc pas un emprunt de l'extérieur. Selon l'anthropologue Sylvie Vincent, dans « les récits oraux innus, les conteurs accordent une importance cruciale²⁰⁴ » à la question de la provenance. Ainsi, que ce soit lors de la récitation d'un chant ou d'un conte, celui qui performe précise d'où il a

²⁰² Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, *op. cit.*, p. 76-77.

²⁰³ Élisabeth Routhier, *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁴ Marie-Hélène Jeannotte, *op. cit.*, p. 10.

reçu le récit en question. À ce sujet, l'absence de sources dans le recueil confirme l'origine du chant : il provient de l'énonciatrice. Bien que ce produit médiatique soit de nature fictive, il partage toutefois des traits avec ceux qui sont réels.

À propos du groupe innu Kashtin fondé en 1989, Boudreau fait le rapprochement entre ce contenu musical contemporain et les chants traditionnels :

McKenzie et Vollant, en écrivant et en chantant en montagnais, revendiquent l'indianité. Ils s'adressent sans doute en partie aux Blancs, mais ils le font peut-être à la façon des Anciens qui truffaient leurs récits de mots ou même d'éléments extralinguistiques pour les protéger des étrangers. Seuls les initiés ou les Montagnais pouvaient les comprendre²⁰⁵.

Ces stratégies servaient, selon l'auteure, à maintenir une forme de protection vis-à-vis le monde extérieur, ce qui permettait au chant de conserver sa dimension sacrée à l'intérieur d'un cercle restreint. Si dans un groupe contemporain comme Kashtin cela prend la forme de l'insertion de mots innus, le titre « Chant à Papakissik » dans *Manifeste Assi* rappelle cette technique. En effet, seuls ceux qui connaissent bien la culture innue savent que Papakissik est le « Maître du caribou²⁰⁶ », l'esprit qui est responsable de donner de la nourriture aux chasseurs dont fait état Mathieu Mestokosho dans ses récits. En jouant ces codes liés à la tradition innue, on peut supposer que la narratrice sollicite une aide de nature spirituelle. De ce fait, le texte évoque clairement une offrande lorsqu'elle affirme « je leur ai donné mon sang/versé mes ancêtres » pour abreuver le pays et que le Maître répond en nourrissant le sol. Le thème de la fertilité occupe d'ailleurs une place prépondérante dans cet extrait, puisque la voix narratrice interpelle Papakissik en lui disant « aime-moi mon maître emplis-moi le ventre ». La survie se manifeste donc ici de deux façons : à la fois par la richesse des sols retrouvés et l'évocation d'une descendance. La protagoniste qui récite le chant se mêle aux éléments de la nature et s'offre pour assurer une continuité : ses attributs deviennent source de nutriments pour la terre à qui elle se dévoue.

À propos de la présence physique du locuteur, Zumthor affirmait que « [d]ans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace²⁰⁷ ». Dans cette section de *Manifeste Assi*, le média en présence dans le recueil de poésie opère une transformation

²⁰⁵ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 157.

²⁰⁶ Serge Bouchard et Mathieu Mestokosho, *op. cit.*, p. 179.

²⁰⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 178.

semblable : la corporalité est donnée à voir et renforce la territorialité dans un même mouvement. De cette logique qui est mise en place, le corps devient le dernier recours puisque la terre a été malmenée et ne peut plus subsister par elle-même. Au sujet de la présence physique, le premier vers du chant, « je vibre caribou », instaure la corporalité de la narratrice avant même qu'elle énonce ses dons faits au Maître Papakissik. Toutefois, la vibration dont il est question fait également écho à un autre média très présent dans la tradition innue : celui du tambour. À l'intérieur du chant, « je vibre » revient deux fois, comme le rythme d'un bâton qui frappe la peau de l'instrument et qui donne une constance au propos. Cette partie mène à se questionner sur la composition du poème, la dimension rythmique attire l'attention sur les choix stylistiques. Dans cette optique, d'autres répétitions sont d'ailleurs engendrées à la suite de « je vibre », l'usage des mots comme « tes », « Tête », « troupeaux » et « tempête » crée une allitération qui évoque le martèlement. Puisqu'il est question de Papakissik, battre le tambour avec les sons « t » rappelle aussi les sabots des caribous qui parcourent le territoire. En plus de ces évocations, la récurrence du déterminant « tes » dans le chant exprime l'idée du possessif, on reconnaît que le Maître de Caribou possède le Nitassinan. Dans cet ordre d'idée, le chant lui est dédié. Ainsi, la poésie modélise les traits du tambour, elle recrée sa sonorité par l'usage de mots spécifiques. À propos du teueikan — nom donné au tambour en innu — Véronique Audet explique qu'« il était utilisé à des fins de guérison et [...] permettait de communiquer avec des parents qui sont ailleurs dans le territoire [...] c'était un capteur-transmetteur ²⁰⁸ ». À ce titre, guérir par le rythme nourrit l'idée de la survie qui motive le chant à Papakissik : « vibre[r] caribou » est ce qui permettra au territoire de se rebâtir et se solidifier. Les traits qui caractérisent la façon dont le tambour communique sont donc ici présents par le rythme et l'allitération, autant que par la signification attachée à ce média.

²⁰⁸ Véronique Audet, *La scène musicale populaire autochtone au Québec. Dynamiques relationnelles et identitaires*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2015, p. 96.

2.2.3 Intermédialité et militantisme : les enjeux sociaux et environnementaux

Que ce soit par l'entremise du rêve, du chant ou bien du tambour, ces médias participent à des réseaux particuliers au sein de l'œuvre : ils témoignent de la réactualisation de pratiques traditionnelles dans un but de survie et de continuité. Puisque les différentes modélisations en présence mènent à considérer le brouillage de frontières qui s'opère dans ce recueil, il importe de se tourner vers la dimension de manifeste. D'emblée, le titre *Manifeste Assi* sous-entend l'existence de ce média au cœur des pages. Lisa Dumasy et Chantal Massol définissent la naissance et les caractéristiques du genre du manifeste en ces termes :

[...] pamphlets, utopies et manifestes, tels qu'ils s'écrivent aux XIX^e et XX^e siècles, nous sont apparus comme des textes par excellence de la modernité post-révolutionnaire : formes littéraires prolongeant la croyance pré-révolutionnaire et révolutionnaire en l'efficacité de la parole et la pratique (au moins imaginaire) qui s'attache à cette croyance : de la parole comme acte, violence, contestation, rupture radicale et appel à un renouvellement tout aussi radical [...] ²⁰⁹.

S'il est question de la Révolution française comme contexte d'émergence, ces formes littéraires ont ensuite servi à une panoplie de révoltes. Leur visée est donc revendicatrice et nous indique de quelle nature le propos de *Manifeste Assi* sera. Aux côtés du pamphlet et de l'utopie, le manifeste fait partie de ces « formes hybrides, brouillant les limites des genres, investissant ceux-ci et les transformant de l'intérieur, mais eux-mêmes aussi investis ; témoins privilégiés d'une littérature de crise, d'une littérature en crise (ce qui ne veut nullement dire affaiblie ou menacée) ²¹⁰ ». Ces considérations évoquent de près l'intermédialité par le croisement des genres et des médias. L'utilisation du manifeste au XXI^e siècle par une artiste autochtone mène également à se pencher sur les motifs de ce choix. Avec la signification du titre, *Assi* pour terre, la crise en question est sans aucun doute environnementale. Toutefois, les changements voulus par la parole revendicatrice ne s'arrêtent pas nécessairement à cet unique aspect. C'est donc ce que nous essaierons de découvrir au fil de l'analyse.

²⁰⁹ Lise Dumasy et Chantal Massol, *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e – XX^e siècles*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 12.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

À propos des caractéristiques qu'on retrouve dans un manifeste, Diane Poliquin-Bourassa et Daniel Latouche en repèrent six : « message, réalité, action, collectivité, publication, violence²¹¹ ». Dans leur analyse, les auteurs visent à définir plus particulièrement les particularités des manifestes politiques au Québec. Avant de se plonger dans l'analyse du recueil *Manifeste Assi* à partir des critères énoncés, il convient toutefois de déterminer en quoi cette œuvre s'apparente aux textes québécois dont traitent Poliquin-Bourassa et Latouche. En effet, même si le livre de Kanapé Fontaine se présente comme un manifeste innu — le nom de la terre en cette langue et les différentes remédiations de pratiques traditionnelles en témoignent — certains indices dans le texte permettent toutefois d'établir un lien avec les écrits québécois politisés. Comme premier indice, une citation du poète Paul Chamberland est placée en ouverture du poème « Amalgame de terre noire ma terre assi » : « Je retourne au cœur noir de ma terre je veux boire/au sommeil de son nom²¹² ». Celle-ci est suivie du vers « J'ai noir éclaté dans l'herbe²¹³ » en référence à Gaston Miron qui écrivait « j'ai noir éclaté dans la tête²¹⁴ ». Si les références énoncées sont de nature poétique, le choix des œuvres de Miron et Chamberland incite à ne pas passer sous silence l'engagement politique nationaliste de ces auteurs. Selon Ching Selao, la représentation dans les poèmes de Miron et Chamberland du « rêve d'un pays [et d'] un discours anticolonialiste en vogue à l'époque²¹⁵ » témoigne d'une filiation avec l'œuvre d'Aimé Césaire. Dans le contexte social au sein duquel évoluaient ces deux poètes québécois, la parole de l'écrivain martiniquais constituait pour eux un « idéal poétique et de libération impossible à atteindre au Québec²¹⁶ ». Ainsi, le lien clair établi avec les deux auteurs dévoile un désir de se lier à une tradition de poésie engagée québécoise.

Dans le contexte du recueil *Manifeste assi*, cet engagement n'est pas dédié à l'indépendance du Québec, mais à un éveil politique et poétique des peuples autochtones.

²¹¹ Daniel Latouche et Diane Poliquin Bourassa, « Les manifestes politiques québécois : médium ou message ? », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, octobre 1980, p. 36.

²¹² Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, *op. cit.*, p. 80.

²¹³ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁴ Gaston Miron, « Je t'écris », *L'homme rapaillé*, Typo, Montréal, 1998, p. 39.

²¹⁵ Ching Selao, « Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, p. 113.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

Ainsi, les extraits choisis de Miron et Chamberland pointent vers une même direction : il est question d'une « terre noire » qui indique une détresse territoriale. En effet, l'expression « terre noire » résonne également avec l'or noir — le pétrole — dont l'exploitation heurte présentement les communautés autochtones et leur territoire. Des poètes québécois des années 60 à l'artiste innue, le rêve d'un pays est devenu le rêve et la nécessité d'un territoire exempt d'exploitation pétrolière. Outre les références littéraires susmentionnées, le texte de Kanapé Fontaine continue d'établir un rapport avec Miron, Chamberland et Césaire. Ce lien s'exprime notamment à travers la révolte face à une situation territoriale :

terre ! terre promise à mon père par le Père
où caches-tu les meutes vibrantes [...]

j'ai mal
j'ai mal au ventre
j'ai mal au ventre de la terre

Ils m'écrivent des mots
que je n'ai pas su parler²¹⁷

Dans cet extrait, la terre signifie le rêve et la promesse, mais également la souffrance. La perte d'autonomie territoriale qui est sous-entendue engendre un mal ressenti physiquement : « j'ai mal au ventre de la terre ». Ce passage démontre également la connexion de la voix poétique avec son territoire, elle partage sa douleur. Sans cette liberté associée au territoire, la parole ne peut d'ailleurs pas évoluer : « Ils m'écrivent des mots/que je n'ai pas su parler ». Au-delà de la perte de la capacité à s'exprimer, les mots et la vision du territoire des autres ne seront jamais adoptés par l'énonciatrice. Si ce texte présente des similitudes avec les deux poètes québécois par la difficulté de dire et de se libérer, le lexique de la revendication est repris dans *Manifeste Assi* à la fois pour parler de « Terre Québec²¹⁸ », mais également du « Nitassinan/Nin/innu terre/terre assise/innu-assi²¹⁹ ». Par ce jeu de répétition, le texte répond ici à l'une des caractéristiques du manifeste qui consiste en l'importance du message qui est livré. En effet, ce passage exprime le mot « terre » de multiples façons en l'associant à l'être humain, qui est ici plus spécifiquement l'Innu. Toutefois, à la différence du manifeste dont le « contenu du texte

²¹⁷ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, op. cit., p. 81.

²¹⁸ Ce passage réfère à la fois au territoire du Québec et au titre du recueil de Paul Chamberland publié en 1964.

²¹⁹ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, op. cit., p. 80.

est [...] plus important que le contenant²²⁰ », les jeux langagiers occupent une place centrale dans cette publication. Ainsi, la représentation de ce média au cœur de la poésie permet au texte de faire ressortir un message fort, sans toutefois délaisser l'importance des mots et du style pour y parvenir. De plus, emprunter le mode de communication du manifeste fait en sorte que le recueil de Kanapé Fontaine est porté par le souffle de révolte des poètes québécois des années 60, pour défendre aujourd'hui les luttes autochtones. Si la revendication, le malaise, l'aphasie, la douleur et la frustration sont des sentiments partagés par Miron, Chamberland et Kanapé Fontaine, l'équation n'est pas parfaite entre leurs luttes. Ainsi, les nombreuses références autochtones qui modifient les vers des poètes québécois expriment une certaine réappropriation de la parole engagée pour la prêter à la révolte des Premières Nations. Ces emprunts permettent de tenir compte de la multitude des luttes menées sur le territoire québécois. Plutôt que de les voir comme semblables, le texte énonce que ces contestations entretiennent des liens, mais ont des sources différentes.

L'évolution du poème met toutefois une distance entre ces contextes. Ainsi, plus le texte tire à sa fin et plus la filiation avec Miron devient ténue. En effet, le vers « j'ai noir éclaté dans l'herbe » hérité de « j'ai noir éclaté dans la tête » devient « J'ai rouge écrit ma peur rouge/hurlé ma rage ravalée²²¹ ». Si la « terre noire » représentait la liaison entre les trois poètes, la couleur rouge prend finalement le dessus pour signifier l'urgence et l'affirmation. Par cette poésie contestataire, *Manifeste Assi* exprime la nécessité de permettre au territoire innu de continuer d'exister et de se renforcer sans crainte de menaces d'exploitation.

Tel qu'énoncé précédemment par Latouche et Poliquin-Bourassa, un manifeste s'inscrit inévitablement dans un contexte socio-politique. À ce propos, le message du recueil de Kanapé Fontaine établit déjà le contexte d'une crise environnementale duquel il émerge. Au fil du texte, ce climat se précise et permet de voir en quoi il affecte la narratrice :

J'ai pleuré, pleuré la déesse
ils construisent partout des pipelines ils oublient
on s'appellera « bois de pétrole »

²²⁰ Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa, *op. cit.*, p. 32.

²²¹ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, *op. cit.*, p. 84.

« vagin de javel » « tu veux mon
pipeline dans ta bouche ? » diraient les autres²²²

Dans cet extrait, la voix poétique définit les bouleversements territoriaux comme une menace à son intégrité physique. L'invective « tu veux mon pipeline dans ta bouche ? » est dirigée vers elle et vers le territoire mutilé par les canalisations qui transportent le pétrole et le gaz. Plus encore, la construction des pipelines opère ici un effacement des individus, leurs noms se voient remplacés par des appellations à connotation négative comme « vagin de javel » et « bois de pétrole ». Selon la voix énonciatrice, ces destructions territoriales sont, inévitablement liées à une perte de mémoire de ceux qui les effectuent : « ils oublient ». À ce « ils » qui veut effacer la trace du « je » et son territoire, un système de référence particulier se met en place dans le texte :

l'herbe des chants anciens en tonne sur les blés
les prés
Wounded knee mon cœur Athapaskan
mon âme Romaine
Oka

J'ai rouge écrit ma peur rouge [...]

Idle no more
sous un soleil de neige

Nos pas de terre glaise terre gloire
La léthargie ostensoire
est à sa fin
sa famine²²³

Face au pétrole et aux pipelines, le lexique des chants anciens et la nature s'opposent. Dans ces vers, le manifeste établit sa filiation politique actuelle avec les contextes antérieurs. La crise d'Oka mentionnée constitue également un exemple où le territoire a été menacé par la construction d'un terrain de golf sur des cimetières mohawks. Cette évocation au siège d'Oka d'une durée de 78 jours n'est donc pas anodine, elle rapproche les considérations environnementales actuelles avec un événement majeur de l'Histoire des Autochtones au Québec. La révolte de 1990 rejoint le propos du poème puisqu'elle prenait sa source dans un désir de protection des territoires ancestraux.

²²² *Ibid.*, p. 82.

²²³ *Ibid.*, p. 84-85.

Comme un leitmotiv, le passage suivant est réitéré vers la fin du poème : « Wounded knee mon cœur Athapaskan/mon âme Romaine/Oka ». Cet extrait répété agit comme un incitatif à se souvenir. Dans le contexte du poème « Amalgame de terre noire ma terre assi », « mon âme Romaine » évoque fort probablement le lancement en 2009 des « travaux du complexe hydroélectrique de la rivière Romaine. Quatre barrages, quatre centrales, quatre réservoirs d'une superficie totale annoncée de 279 km², environ 500 km de lignes de transport d'énergie, une route de 150 km pour relier les centrales à la route 138²²⁴ ». Ce projet, en plus de présenter des impacts environnementaux évidents, est d'autant plus lié au message du poème car il a été construit « en plein cœur du Nitassinan²²⁵ ». Dans la lignée d'Oka, la survie des territoires ancestraux est ici en jeu. La présence de Wounded Knee dans le texte est également lourde de sens, si l'on se réfère aux événements qui sont attachés à ce nom : « Dans les années 1860-1890, les Sioux ont été agressés par l'armée américaine et cela a duré jusqu'au massacre de Wounded Knee, le 29 décembre 1890, où 300 hommes, femmes et enfants ont été assassinés. Par la suite, ces populations ont été confinées à des réserves²²⁶ ». Par la mention de ces trois épisodes, le recueil trace ici un lien direct entre son propos ancré dans le présent et la mémoire de ces moments historiques : les oppressions perdurent et se multiplient. S'il s'agit d'événements qui présentent à la fois des situations géographiques et politiques différentes, la souffrance du territoire et des individus est partagée. Cet aspect explique en quoi la narratrice est poussée à écrire sa « peur rouge » à la suite de la mention d'Oka, la Romaine et Wounded Knee.

Si le rapprochement entre ces traumatismes opère une saturation du texte, celle-ci correspond à la forme du manifeste : la parole prend les moyens pour effectuer un acte radical, violent et contestataire. De cette accumulation de violences qui est présentée, la rupture avec l'ordre ancien devient inéluctable. De ces évocations aux soulèvements passés, le texte migre du lexique de la crainte vers un mouvement qui était d'actualité à l'époque de la publication du livre en 2014 : *Idle no more*. Les « pas de terre glaise terre

²²⁴ Sylvie Vincent, « Le projet de la rivière Romain vu et rapporté par la presse écrite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n° 2-3, 2008, p. 148.

²²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²²⁶ Julian Brave NoiseCat, « La lutte de Standing Rock. 1- La leçon de Standing Rock », *Nouveaux cahiers du socialisme*, n° 18, Automne 2017, p. 117.

gloire » pointent ici vers une marche pour retrouver ce qui a été perdu, pour sortir de l'état de peur et d'immobilité. Contrairement au prologue qui décriait la famine de la narratrice et du peuple innu, cet extrait démontre un revirement de situation. À travers ce passage, le texte s'inscrit dans une volonté d'action. D'un même bloc, le recueil refuse l'exploitation du territoire tout comme la léthargie à laquelle les peuples autochtones étaient confinés. Il s'oppose également à toute forme d'arrachement des Premières Nations à leur territoire : en passant par Oka, la Romaine et Wounded Knee.

Dans le recueil, l'importance des liens entre les nations autochtones et leurs luttes est réitérée par la voix poétique. Malgré les contextes qui divergent, l'amalgame des contestations environnementales crée un effet d'amplitude et souligne l'urgence du propos. Cet assemblage concocté par le poème énonce également que ces situations concernent tout un chacun. À ce sujet, le manifeste représente des particularités en ce qui concerne la dimension collective :

Le plus souvent le manifeste est le produit d'un groupe et toujours il s'adresse non pas à des individus-lecteurs, mais à des individus en tant que membres d'une collectivité. Même lorsqu'il est écrit par un seul individu, ce dernier parle le plus souvent en tant que membre d'un groupe. Le nous plutôt que le je prédomine dans le manifeste car ce dernier assume une fonction idéologique qui est justement de définir de façon précise la composition d'un nous qui soit différent des autres nous déjà existants ou comportant de nouvelles variables non incluses jusque là dans le nous²²⁷.

Majoritairement écrit au « je », *Manifeste Assi* témoigne toutefois d'une situation partagée. Les « pas de terre glaise terre gloire » qui se font pour le mouvement politique sont d'ailleurs définis par leur caractère collectif. En plus de ce « nous », le texte est truffé d'évocations à la famille, notamment lorsque la narratrice dit « les miens », « mes sœurs mes mères » ou « les grands-mères de mes frères²²⁸ ». Ces multiples liens intergénérationnels semblent indiquer que le manifeste concerne l'avenir de la narratrice, mais également celui de ses proches et des filiations à venir. La particularité du « nous » présent dans le texte — en plus de circonscrire une communauté qui apparaît particulièrement proche — est le partage de la souffrance. Toutefois, comme l'indique la présence de mouvements sociaux, cet état n'est pas condamné à être permanent, ces

²²⁷ Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourrassa, *op. cit.*, p. 34.

²²⁸ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, *op. cit.*, p. 86.

blessures communes peuvent dès lors servir de moteur pour faire avancer la condition du peuple innu.

Conjointement à cette dynamique instaurée dans l'œuvre, la présence de la violence s'explique en partie. Énoncée comme l'une des spécificités du genre du manifeste, elle s'est profilée en filigrane tout au long de l'analyse du recueil. Ainsi, les manifestes sont à la fois des canalisateurs et des transmetteurs de colère. Leur publication naît d'une révolte qui grandit jusqu'à ce qu'elle soit matérialisée par écrit. Au cœur de *Manifeste Assi*, certains passages s'apparentent à un débordement incontrôlé. Sous forme de texte, la violence peut être verbale, syntaxique ou même typographique :

Il est où le son de ta voix quand l'univers flambe
sous mes yeux
quand l'univers tremble
quand les universités
semblent oublier les pas de la terre ?

LA TERRE MERDE²²⁹

Dans un premier temps, la violence se déploie ici par la description d'un environnement menaçant. L'« univers [qui] flambe » et qui « tremble » témoigne ici d'une détérioration du territoire, négligé par tous y compris « les universités [qui] semblent oublier les pas de la terre ». À la suite de cet abandon de la terre, un trou est d'ailleurs laissé dans le texte : celui-ci souligne à la fois le manque et le décalage qui prépare au cri de la voix énonciatrice, comme si les poumons se remplissaient d'air. La violence s'exprime ici par le propos et la typographie : « LA TERRE MERDE » remplace l'expression « la terre mère » pour cause de négligence. Ces frustrations se transforment d'ailleurs en invectives qui pointent un interlocuteur désigné comme responsable de la situation inacceptable décrite :

tes odieuses machineries
acides sur nos peaux vitreuses
tes cristies d'illusions
et tes crimes enterrent à en faire taire les miens²³⁰

²²⁹ *Ibid.*, p. 81.

²³⁰ *Ibid.*, p. 83.

Dans cet extrait, si les paroles énoncées semblent violentes, elles le sont toutefois pour décrire l'oppression vécue par l'énonciatrice et son peuple. L'intensité des propos pointe d'ailleurs le refus d'une réduction au silence. Dans ce contexte, la violence émerge du refus d'une tromperie qui s'exprime par des « machineries » et des « illusions ». Ce passage exprime d'ailleurs la prise de conscience et l'atteinte d'un point de non-retour : l'énonciatrice et les siens ont fini de se taire.

Afin que la violence du texte ne demeure pas caduque et ait un réel impact sur la société visée, le manifeste se doit d'être diffusé. Ainsi, la publication est une condition essentielle : par ce moyen le message peut se répandre à grande échelle et répondre à l'objectif principal. *Manifeste Assi* ne déroge pas à la règle, sa parution à la maison d'édition Mémoire d'encrier en témoigne. Dans le cas du recueil et son message — celui de prendre soin de la terre et des peuples autochtones — la diffusion s'avère effectivement nécessaire, elle trace la voie du chemin à suivre pour un futur meilleur. La portée de l'œuvre se veut éminemment collective dans un travail de réflexion qui doit se faire sur l'ensemble de la société québécoise, voire canadienne. À ce sujet, les derniers vers sont évocateurs du désir de se tourner vers l'avenir :

Assi
vit

Le poème est ici
un manifeste
il marquera le temps²³¹

En plus d'être publié et de diffuser son message à grande échelle, le recueil affirme ici sa pérennité, tout comme celle de la terre. Si elle correspond essentiellement aux caractéristiques du manifeste — avec toutefois certaines nuances — l'œuvre réitère qu'elle est également poétique. À cet effet, il convient également de rappeler que cette analyse correspond à l'une des parties du recueil et non l'ensemble. Si d'autres extraits du livre peuvent partager des traits avec le média du manifeste, le poème « Amalgame de terre noire ma terre assi » est toutefois celui qui en réunit davantage.

²³¹ Natasha Kanapé Fontaine, *op. cit.*, p. 87.

Précédemment, la filiation du recueil avec les œuvres de Miron et Chamberland a été exposée. Toutefois, il importe de mentionner que l'analyse de *Manifeste Assi* a fait ressortir la primordialité des questions autochtones au sein du recueil : il est avant tout question des Premières Nations et de leurs territoires. Si l'on explore ce qui s'est fait du côté des auteurs autochtones, le manifeste est une forme littéraire qui a été utilisée auparavant. En termes de publications, on pense notamment aux écrits d'An Antane Kapesh empreints de révolte et qui rejoignent certaines caractéristiques de ce genre, mais également à Taiaiake Alfred qui a publié un ouvrage de cette nature. Récemment, la parution du *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec* (voir Introduction) indique que ce média est toujours employé pour faire valoir les revendications actuelles des Premières Nations. Les propos de Taiaiake Alfred en ouverture de son livre *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone* sont particulièrement révélateurs de ce que signifie pour lui ce type de publication :

Le rituel de condoléances est une ancienne coutume sacrée chez mon peuple, les Rotinohshonni. De par sa structure, ses mots et sa signification profonde, cette cérémonie exprime le pouvoir de transformation inhérent à de nombreuses pratiques de guérison traditionnelles. C'est pour cette raison que j'ai choisi les condoléances comme cadre métaphorique pour mes propres réflexions sur l'état de l'Amérique autochtone et le rôle crucial des traditions autochtones pour atténuer le deuil et le mécontentement qui imprègnent notre existence²³².

En introduction, l'auteur explique que pour écrire son manifeste autochtone, emprunter la forme du rituel des condoléances lui a permis à la fois de faire passer l'idée d'une guérison et d'un changement d'état. Puisque cet ouvrage est à caractère politique, l'idée de transformation qui sous-tend cette pratique traditionnelle joue un rôle crucial : elle permet d'ouvrir la voie du changement. Par la structure de ce rituel qui « se fait par l'entremise de chants, d'enseignements et d'allocutions²³³ », le propos du manifeste est renforcé par sa forme. Puisque l'analyse de *Manifeste Assi* s'est faite en partie selon l'aspect formel de l'œuvre, il est pertinent d'observer s'il se déploie selon des mécanismes semblables à ceux énoncés par Taiaiake Alfred. Comme il a été dit précédemment, le recueil effectue une

²³² Taiaiake Alfred, *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone*, coll. «Essais», éditions Hannenorak, Wendake, 2014, p. 19.

²³³ *Ibid.*, p. 14.

remédiation du rêve, du chant et du tambour. En récapitulatif, ces pratiques traditionnelles jumelées à la portion militante font du recueil un manifeste autochtone tel qu'entendu par Taiaiake Alfred. Si d'une part la colère est très présente dans l'œuvre de Kanapé Fontaine, elle guide vers une transformation du *statu quo* et un soulèvement nécessaire. Les derniers vers de *Manifeste Assi* scellent d'ailleurs ce recueil avec un cadre de référence autochtone et viennent ainsi fermer la boucle avec le prologue :

Je reviendrai peuple d'eau
je recracherai quatorze torrents
j'avalerais trois lunes
pour mieux boire le lait de ma mère²³⁴

Ainsi, ces paroles pointent vers une puissance que l'entièreté du livre a permis de libérer par l'utilisation du manifeste, des chants, des rêves et de la musique. Il est donc question du retour d'un peuple qui se sert des éléments de la nature pour assurer sa continuité. Si dans le prologue il était question du chant de la femme à décroiser, c'est ici la mère qui clôt le recueil. En effet, elle détient la clé de la continuité de cette nation. Lors de cette dernière page, on remarque que le pétrole et les multiples violences ont été évacués du recueil : la terre et l'humain sont ce qui demeure. Ainsi, le message livré a permis de faire ressurgir les pratiques traditionnelles et les valeurs du peuple innu. De plus, il permet d'apercevoir ce qui pourrait être accompli si le propos du recueil était considéré avec toute l'attention qu'il se doit. Dans son parcours vers ce mouvement libérateur, le manifeste a toutefois emprunté plusieurs formes. Tout au long de l'analyse, nous avons défini ce procédé comme une intermédialité autochtone. Car tout comme l'affirme Taiaiake Alfred, le cadre métaphorique joue un rôle de première ligne : il est ce qui tient l'œuvre ensemble, la cohérence et la direction que l'on souhaite lui donner.

2.3 En guise de conclusion du chapitre 2

Si les deux recueils analysés au cours du chapitre ont eu recours à des médiations et des remédiations différentes, leur utilisation pointe toutefois vers un but commun : construire l'avenir. En effet, bien que l'intermédialité donne lieu à une réactualisation de

²³⁴ Natasha Kanapé Fontaine, *Manifeste Assi*, op. cit., p. 87.

pratiques dites traditionnelles, celles-ci servent à mieux vivre dans le présent et à se munir d'outils pour le futur. Dans un cas comme dans l'autre, les pages qui ferment l'œuvre parlent d'un retour : celui d'une dignité et celui d'un peuple. Toutefois, ces préoccupations sont indissociables, à la fois dans *Manifeste Assi* et *Bleuets et abricots*, d'un aspect bien particulier : le territoire. Plus qu'un thème parmi les autres, il motive le propos des deux recueils. Dans ce cadre, on parle d'une résistance territoriale et culturelle qui s'opère par la réactualisation des pratiques traditionnelles comme le chant, le tambour et les traditions orales. En plaçant la terre au centre des œuvres, ce geste réitère que celle-ci est au cœur de la culture innue qui traverse les publications de Kanapé Fontaine. Puisque les contes, les mythes, les chants ou les rêves servaient de transmetteurs de connaissance, le fait que les recueils les réunissent indique un désir d'apprentissage de la part de l'énonciatrice, qu'elle dirige toutefois vers son auditoire. Par sa structure intermédiaire, le texte peut ainsi rejoindre son public de diverses façons, les médias qui s'entrecroisent et qui possèdent leurs propres caractéristiques convergent toutefois vers un même but et peuvent « se rapproche[r] des formes du discours traditionnel où l'orateur devait convaincre sinon émouvoir les auditeurs²³⁵ ».

²³⁵ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 167.

Chapitre 3

Analyse des capsules de *La Fabrique culturelle*

Au cours du chapitre 2, il a été démontré que les œuvres étudiées présentaient des structures intermédiales. Si les médiations et remédiations employées divergeaient d'une œuvre à l'autre, elles convergeaient toutefois vers un objectif semblable : faire ressortir les pratiques traditionnelles innues. Dans ce contexte, la réactualisation de traditions se déploie dans un but de résistance territoriale et culturelle. Plus encore, celle-ci agit en faveur d'un futur fécond pour les Premières Nations. Pour en arriver à cette conclusion, les modèles développés par Élisabeth Routhier — la représentation d'une médialité et/ou d'un média fictif dans un texte littéraire — ont servi d'outils pour l'analyse des recueils de poésie. Si les publications écrites représentent une partie importante de l'œuvre de Natasha Kanapé Fontaine, les prestations musicales, théâtrales ainsi que les performances/slams s'inscrivent également au cœur de sa démarche artistique. Ainsi, en préconisant l'étude d'œuvres audiovisuelles au cours de ce troisième chapitre, l'objectif est de déterminer si les relations intermédiales s'appliquent également à ce type de créations chez Kanapé Fontaine. En prenant comme objets d'analyse des productions filmées plutôt que des textes littéraires, il sera possible d'interroger la relation entre les médias qui s'y retrouve et de la comparer avec celle présente au sein des recueils de poésie.

Mais tout d'abord, il convient d'expliquer le choix des capsules *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* et « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*. Dans un premier temps, toutes deux rassemblent divers moyens d'expression employés par l'artiste de Pessamit. Dès la première écoute, il est possible de constater que la musique, la poésie et la performance sont présentes dans ces œuvres. Bien que Kanapé Fontaine ne soit pas la réalisatrice de ces vidéos, son travail artistique est le sujet principal dans les deux cas. De plus, les prestations artistiques des capsules sont accompagnées d'un discours sur la démarche artistique. Ces courts extraits d'entrevue évoquent l'esthétique du documentaire où l'on peut voir la performance et le cheminement derrière celle-ci. Si un flou s'instaure déjà dans le genre de ces productions, les prestations artistiques occupent

toutefois une place prédominante au sein de celles-ci. En raison des éléments énoncés plus haut, les structures inhérentes à l'intermédialité semblent déjà avoir de fortes chances de se retrouver à l'intérieur de ces œuvres.

Outre ces aspects communs, notons que les vidéos sont toutes deux diffusées sur *La fabrique culturelle*, la plateforme web de Télé-Québec. Tout comme il a été question de Mémoire d'encrier précédemment, il convient d'observer comment se définit le diffuseur des capsules. Sur le site, on peut lire que ce projet affirme être « le seul espace public collectif dédié à la culture, toutes disciplines et régions confondues²³⁶ » et qu'il « a pour mission de valoriser l'identité culturelle québécoise sur l'ensemble du territoire²³⁷ ». En plus de se présenter comme un lieu de diffusion pour le rayonnement des arts au Québec, cette plateforme se distingue en offrant la possibilité aux artistes et organismes de partager leur propre contenu à grande échelle. Si cet objectif de partager les productions artistiques semble louable à première vue, le fait de promouvoir « une identité culturelle québécoise sur l'ensemble du territoire » ainsi que l'absence de distinction entre les régions et les disciplines amènent leur lot de questions. Dans leur analyse de l'internet québécois selon trois modes de régulation (infrastructure de réseaux, connectivité, normativité étatique), Jonathan Roberge et Guillaume Grenon observent le cas de *La fabrique culturelle*. Les deux auteurs articulent leur réflexion à partir de la définition de ce projet et la place qu'il occupe dans le paysage web au Québec. Dans un premier temps, ils interrogent ce qu'implique pour cette plateforme d'être un diffuseur d'État au service d'« un bien-commun²³⁸ » :

Le dernier mode de régulation fait en sorte que la normativité étatique s'imisce dans l'univers numérique en s'inscrivant elle-même comme un de ses problèmes et enjeux. C'est le propre des sociétés minoritaires que de tisser des liens, mais aussi d'exacerber les tensions entre risques collectifs — d'assimilation, sinon de disparition —, production culturelle dite nationale et légitimité de l'action gouvernementale²³⁹.

²³⁶ <https://www.lafabriqueculturelle.tv/>

²³⁷ <https://www.lafabriqueculturelle.tv/>

²³⁸ Guillaume Grenon et Jonathan Roberge, « De l'internet, du Québec et de l'internet québécois. Essai sur les nouveaux modes de régulation numérique de la culture », *Recherches sociographiques*, vol. 58, n° 1, 2017, p. 37.

²³⁹ *Ibid.*, p. 33.

Conjointement à ces considérations énoncées, le sceau étatique qui recouvre *La fabrique culturelle* exige une analyse accrue de sa mission et de ce qu'elle promet. Contrairement aux autres diffuseurs, ce qu'elle choisit de diffuser se veut représentatif du Québec. Parallèlement à ces questionnements sur la nature du projet, les auteurs expliquent qu'un débat a émergé autour des enjeux de la « massification ou *youtubisation*²⁴⁰ » entraînés par la mise en place de cet espace web. Outre le fait que l'ensemble du contenu soit présenté sur un même pied d'égalité, la gratuité de la plateforme a également été objet de critique.

Si ces questions demeurent primordiales à soulever puisqu'elles viennent de pair avec les médias et leurs diffusions, il importe également de revenir à la mission de ce site internet qui concerne le rayonnement d'« une identité culturelle québécoise ». Parmi les vidéos offertes sur *La fabrique culturelle*, un bon nombre a pour sujet des artistes ou des événements autochtones. Considérant cette forte présence, il ne faut pas faire abstraction du fait que les créateurs des Premières Nations proviennent de cultures distinctes. Ainsi, il importe de prêter attention à la signification que le collectif du *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec*²⁴¹ porte à la production et diffusion d'art des Premières Nations :

[...] le temps est venu de réindigéniser nos espaces physique et imaginaire [...] Le temps est venu de transmettre toute la richesse de nos arts et de nos cultures [...] L'Art révèle et exprime l'essence de nos cultures. Les pratiques artistiques sont des expressions ou des représentations puissantes, parfois critiques, de la culture. Elles traduisent des points de vue originaux qui nous permettent de ressentir, d'interpréter ou de réinterpréter ce que nous sommes comme êtres humains à travers l'imaginaire²⁴².

Par cette affirmation, les artistes signataires — dont Kanapé Fontaine — définissent l'importance que représente pour eux la création d'œuvres ainsi que le rôle que celles-ci doivent jouer au cœur de la société. Il s'agit d'un mouvement de « réindigénisation » pour affirmer la diversité et la spécificité de la culture de chaque nation représentée dans le collectif. Par l'utilisation du pluriel lorsqu'il est question d'arts et de cultures, ce choix exprime que les membres du groupe font front commun pour l'avancement de la scène

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

²⁴¹ Mentionné précédemment, voir la section Introduction.

²⁴² *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec*, *op. cit.*, p. 3.

artistique autochtone tout en marquant la différence entre les peuples qui constituent ce tout. Plus encore, ils réitèrent qu'« [il] y a tellement d'identités plurielles autochtones. Même à l'intérieur de chaque nation, de chaque communauté²⁴³ ». En regard de cette précision apportée, la mission de *La fabrique culturelle* de « valoriser l'identité culturelle québécoise » est questionnable. En effet, aucune mention des nations autochtones n'est faite dans le descriptif de la mission. Soit, ces artistes sont reconnus à titre de citoyens québécois. Toutefois, parler d'identité culturelle sans spécifier qu'ils sont issus de traditions et cultures diverses constitue une lacune majeure. En voulant opter pour un message « unificateur », voire uniforme, *La fabrique culturelle* ne met-elle pas en relief la question des tensions présentes sur le territoire qu'elle désire dissimuler ? Face aux revendications énoncées par le regroupement d'artistes autochtones — dont plusieurs sont diffusés sur la plateforme de Télé-Québec — difficile de ne pas interroger la définition offerte par *La fabrique culturelle*.

Dans l'optique du manifeste qui pointe la nécessité d'une réappropriation du territoire sur le plan physique et imaginaire, la réflexion de Simon Harel proposée dans *Les braconnages identitaires* s'avère pertinente. En plaçant au cœur de son essai ces mêmes questions et tensions, il prend celles-ci comme point de départ pour penser l'acte d'habiter le territoire :

Braconner sur le territoire de l'autre, n'est-ce pas là justement une façon réaliste de nommer les tensions et les inconforts du Québec contemporain ? J'ai constaté que le discours transculturel s'épuisait peu à peu et qu'il convenait d'adopter un discours moins naïf. Ainsi, je revendique l'actualité de braconnages, persuadé que nous pouvons y voir, sans complaisance, une forme représentative d'empiètements [...] Braconner, c'est savoir que l'autre a un territoire et que nous n'en avons pas. Braconner, c'est savoir que l'Autre nous a volé un territoire (dont nous sommes persuadés qu'il nous appartient) et tenter de le reconquérir par parcelles, par adjonctions, qui sont autant de greffes par lesquelles le sujet peut affirmer un regard plus vaste sur le lieu qu'il n'habite pas²⁴⁴.

Ainsi, le braconnage selon ces termes implique que le sujet victime d'une dépossession territoriale agit par rapport à cette même situation. Dans une entrevue accordée à la revue *Les libraires*, Natasha Kanapé Fontaine expose sa façon de se réapproprier le territoire :

²⁴³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴⁴ Simon Harel, *Les braconnages identitaires*, coll. «Le soi et l'autre», vlb éditeur, Montréal, 2006, p. 55.

« À défaut de reprendre possession des terres géographiques qui ont forgé nos identités depuis des siècles, je souhaite reprendre possession de nos territoires imaginaires, philosophiques, culturels, humains²⁴⁵ ». Devant la perte immense à laquelle ont dû faire face les nations autochtones, la stratégie de l'artiste innue est d'œuvrer au niveau des représentations territoriales. Dans cette optique, le braconnage dont il sera question dans ce chapitre est celui qui transparaît par les diverses formes d'art. Dans le cadre de ce mémoire, la pertinence de cette figure est qu'en plus de couvrir de multiples espaces, elle interpelle plus précisément le sujet des relations entre Autochtones et non-autochtones. S'il est question à la fois de l'imaginaire et du politique dans son livre, Simon Harel rappelle que « c'est une scénographique concrète qu'[il] évoque²⁴⁶ ». Les tensions à Uashat en 2002 entre Innus et allochtones ainsi que la Crise d'Oka en sont des exemples. Si le siège de 78 jours en 1990 est un exemple probant des divisions qui ont eu lieu sur le territoire, Isabelle St-Amand explique qu'il « fait remonter à la surface un vaste différend qui perdure depuis l'époque coloniale et que les sociétés canadienne et québécoise s'efforcent par tous les moyens de faire oublier²⁴⁷ ». Ainsi, la tournure du conflit s'explique en partie par l'accumulation d'oppressions et de tentatives d'assimilation subies par les Mohawks. Dans le contexte de ces réalités territoriales, Harel affirme ainsi que brandir l'image « d'un monde pacifié par l'harmonie interculturelle²⁴⁸ » correspond à nier les violences et la dépossession qui subsistent dans notre passé et notre présent.

Si la reconnaissance des tensions historiques est un élément important des braconnages identitaires, notre analyse dans ce chapitre ne restera pas uniquement dans cette sphère. Dans son observation du contexte québécois actuel, Simon Harel dénote que les négociations territoriales entre la nation innue et le gouvernement du Québec représentent « une véritable rencontre interculturelle²⁴⁹ ». Le braconnage identitaire, s'effectue, dans ce cas-ci par une nation autochtone qui désire regagner son autonomie sur son territoire « par parcelles, par adjonctions ». Comme l'affirme St-Amand, la présence

²⁴⁵ Alexandra Mignault, « Puissante poésie », les libraires (Québec), repéré à <http://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/puissante-poesie>, 1^{er} février 2016.

²⁴⁶ Simon Harel, *op. cit.*, p. 78.

²⁴⁷ Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁸ Simon Harel, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

autochtone qui s'est imposée au reste de la société durant la crise d'Oka a souligné la nécessité « de repenser les relations historiques entre les peuples et de réaménager l'espace politique et géographique en prenant cette fois la perspective des Autochtones²⁵⁰ ». De ce fait, la reconnaissance d'un gouvernement innu autonome témoigne précisément d'une « réindigénisation » de l'espace — comme le souhaite le collectif pour l'avancement des arts autochtones. Cette rencontre s'inscrit à la fois dans l'Histoire du peuple innu et du peuple québécois. Dans ce parcours vers une reconnaissance territoriale qui n'est pas sans blessures²⁵¹, l'art des signataires du manifeste se propose d'accompagner cette démarche. En regard de l'analyse des vidéos de *La fabrique culturelle*, les braconnages identitaires représentent une figure plus riche et consciente des tensions sous-jacentes que la simple valorisation « d'une identité culturelle québécoise ». Toutefois, la reconnaissance de ces conflits territoriaux n'empêche pas que des rencontres interculturelles puissent avoir lieu — le gouvernement innu en est un exemple. Dans la foulée des discussions de nation à nation et de la réindigénisation, nous essaierons de percevoir comment ces dynamiques se déploient dans les formes d'art. Ce cadre théorique permet donc d'explorer les représentations territoriales sous l'angle d'une artiste autochtone.

Si les liens entre le territoire et la culture innue ont été explicités précédemment, quelles sont leurs attaches à l'identité même ? Dans une entrevue pour *l'Artichaut Magazine*, Natasha Kanapé Fontaine énonçait que les questions identitaires la préoccupaient et parcouraient son œuvre :

Ma démarche d'écriture s'apparente à une recherche identitaire. Je m'intéresse beaucoup à la question de l'identité. Je me suis d'abord tournée vers la mienne, pour me la réapproprier et ce par rapport à ma propre histoire, ma propre réalité. J'ai grandi en ville et j'ai été dans une institution québécoise [...] Je me suis ensuite ouverte au monde et autres cultures et langues. J'ai compris qu'on pouvait en apprendre plusieurs, et surtout que chaque langue était dépositaire d'une culture. Et je m'en suis rendue compte quand j'ai commencé à réapprendre ma langue maternelle [ndlr : l'innu-

²⁵⁰ Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 93.

²⁵¹ « Qu'il s'agisse d'Uashat à l'automne 2002 ou de Kanesatake en 1990, les mondes habités sont entravés par les petites et grandes violences de la dépossession, de l'aliénation. Vivre "sur" la réserve, c'est accepter une situation précaire tant les conditions de vie sont souvent hostiles. À ce titre, le braconnage est une forme active de ces occupations malaisées du territoire. » (Simon Harel, *op. cit.*, p. 64).

aïmun] : c'est comme si l'une et l'autre s'étaient mises au monde, dans un même rapport au territoire²⁵².

À travers son art se renégocient les espaces et les identités : celles-ci sont en mouvance et se transforment au fil de la création. Dans ce processus, l'ouverture au monde permet également à l'artiste de réaliser l'importance de la langue innue et du territoire. Dans ce chapitre, il sera donc dans un premier temps question de la capsule *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* sous l'angle d'un cheminement de l'artiste qui se forme à l'écran. Nous aborderons les différentes représentations d'elle-même au cours de la vidéo ainsi que les aspects médiatiques accompagnés par le propos en filigrane. Nous ciblerons quelles sont les médiations et remédiations employées selon la chronologie de l'œuvre, de l'introduction jusqu'à la fermeture. L'oralité et la performance seront ensuite abordées pour discerner la signification de l'esthétique de la photographie qui opère au sein de l'œuvre. Finalement, la médiation du devenir sera observée en tant que lien entre ces différentes structures intermédiales. Il sera donc question de voir comment l'intermédialité nourrit le parcours identitaire et culturel.

Dans le cas de « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*, nous traiterons dans un premier temps de la tension créée par l'alternance entre les images d'archives et les images actuelles. Ensuite, les formes musicales exposées telles que le rap et les chants traditionnels seront étudiées. Dans cette optique, les relations intermédiales seront abordées par rapport au discours qu'elles créent au sujet du territoire montréalais. En plus de voir comment les tensions historiques et actuelles marquent l'œuvre en soi, il est également pertinent de considérer le potentiel de changement qui réside dans les productions artistiques. Dans l'ouvrage *Montréal imaginaire : Ville et littérature*, Gilles Marcotte et Pierre Nepveu abordent cette relation particulière qu'entretient la métropole avec ses représentations artistiques :

La littérature ne fait pas qu'enregistrer, sur le mode descriptif, cette transformation de Montréal. Entre la ville et la littérature, osons dire que l'influence est réciproque : le nouveau récit urbain, volubile, mobile, éclaté, ne peut se produire que dans une ville

²⁵² Alice Lefilleul, «Du poème à l'activisme. Entrevue avec Natasha Kanapé Fontaine», *Artichaut Magazine* (Montréal), en ligne, <http://artichautmag.com/natasha-kanape-fontaine-du-poeme-lactivisme/>, 19 septembre 2014.

entrée dans l'ère de la mutation perpétuelle ; et Montréal semble accomplir sous nos yeux les intentions de sa littérature²⁵³.

La vidéo « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* sera donc abordée selon ces influences entre l'art et l'espace géographique qui se retrouvent dans « un tissu serré (quoique souvent chaotique) de symboles, de métaphores, de noms et de références creusant les profondeurs de la mémoire et de l'histoire²⁵⁴ ». Au cours de nos deux analyses, les braconnages identitaires, l'oralité et l'intermédialité serviront à déceler ce que signifient de telles productions artistiques au sein de la plateforme de Télé-Québec.

3.1 « Femme territoire » : parcourir pour devenir

3.1.1 Performance et oralité

Précédemment, les rapports entre l'oralité et l'œuvre de Kanapé Fontaine ont été analysés selon la présence d'éléments de la tradition orale tels que le conte, le mythe et le chant. Dans ce parcours, la remédiation a été le cadre théorique principal : ce dernier a permis de relever la représentation de certains médias au sein des recueils de poésie. Ainsi, les allitérations, les répétitions, l'auditoire, les moments fondateurs (pour le mythe), la création d'une communauté autour d'un récit et la mémoire en filigrane ont contribué à déceler le tissu intermédial au cœur des œuvres. Si ces éléments font tous partie d'un processus de remédiation, ils ont en commun de mettre en exergue le bagage oral innu de l'artiste. Sans pour autant délaissier la remédiation dans ce chapitre, l'axe de recherche « Esthétique et intermédialité » développé par le théoricien Jürgen E. Müller complète les théories explorées précédemment :

Comme nous l'avons suggéré dans notre « définition » de la notion d'intermédialité, les œuvres d'art audiovisuelles intègrent dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias. Ces constellations intermédiatiques, avec leurs ruptures et stratifications esthétiques, fournissent de nouvelles dimensions à l'expérience du spectateur. L'esthétique des médias doit donc tenir compte des différentes sortes de jeux intermédiatiques entre plusieurs œuvres et genres²⁵⁵.

²⁵³ Gilles Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal imaginaire : Ville et littérature*, Éditions Fides, Montréal, 1992, p. 9.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁵ Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 115.

En convoquant la dimension du spectateur, Müller touche ici à un point important des productions artistiques : la réception. Aborder cet aspect est de mise puisqu'il concerne spécifiquement les dynamiques de l'oralité, c'est-à-dire la relation entre l'orateur et son public. Dans le cas d'œuvres d'art audiovisuelles, la façon de rejoindre l'auditoire devient une question épineuse, puisque le « conteur » n'a pas de contact direct avec celui-ci. En ce sens, les « ruptures et stratifications esthétiques » qu'on retrouve au sein d'une œuvre peuvent être perçues selon leur désir de recréer ce type de relation : susciter une réaction, créer des effets, faire appel à la mémoire de celui qui regarde.

La capsule vidéo *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* s'ouvre avec l'image de l'artiste innue qui chante et parle à son tambour. Après quelques secondes, le chant devient moins fort et le chuchotement d'un extrait du recueil *Bleuets et abricots* s'impose au premier plan sonore :

J'ai mémoire de la mort
embrasse le savoir sur le front
le retour des miens guidés par les ombres

Je suis femme la terre
d'où l'on a tiré mon nom (0 : 09-0 : 19)

Dans cet extrait, une dynamique s'instaure déjà entre les différents médias donnés à voir. Si la première séquence porte à croire qu'une performance de chant et de tambour aura lieu, la récitation du poème redirige l'attention du spectateur vers la voix poétique. L'acte de chanter et faire résonner le *teueikan* semble toutefois jouer le rôle d'ouverture d'une cérémonie qui se poursuit avec le chuchotement du texte poétique. Par ailleurs, cet effet de voix qu'utilise Kanapé Fontaine dans la capsule est familier au genre slam. Dans le cadre d'une performance, ce choix indique le désir de susciter une réaction, ou du moins de créer une atmosphère particulière. L'auteur François Paré s'est interrogé sur la signification de ces modulations lors d'un slam. Dans son étude de la poésie orale à Gatineau et Ottawa, il retrace la naissance de ce mouvement et les différents artistes qui y sont associés. S'il s'intéresse au caractère social de cette forme d'art, il remarque également les différents procédés stylistiques utilisés lors d'une performance. Il prend comme exemple le poème « Par » de Pierre Cadieu dans lequel celui-ci « insiste lourdement sur la solennité

mystérieuse du texte²⁵⁶ » lorsqu'il l'interprète. Les effets vocaux tels que « le chuintement des consonnes sifflantes et labiales²⁵⁷ » se mêlent à la répétition du propos et des mots employés pour créer une impression d'omniprésence de la voix. Paré avance qu'avec ces utilisations stylistiques, « ce que laisse entendre le poète, n'est-ce pas justement que la pensée intime et le monde matériel qui constitue son extériorité se rejoignent précisément à l'endroit où, le poème entamé, la voix parle²⁵⁸ » ? Ainsi, ces jeux de sonorité ne sont pas accessoires : ils amplifient le propos du texte. En ce qui concerne la capsule *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire*, l'acte de chuchoter révèle l'intimité de la performance. Durant ce passage, l'artiste se dévoile et communique à l'auditoire : « Je suis femme la terre ».

Si cet extrait de la vidéo correspond au genre du slam, le conte oral se profile également par la mention de la mémoire et des ancêtres. La part de mystère créée par l'intonation de la poète rappelle l'une des caractéristiques de l'acte de raconter selon Huglo dans « Le secret du raconteur »²⁵⁹ : reproduire une ambiance de transmission orale. Dans l'œuvre de Maupassant, le ton feutré créé par les allitérations et les assonances indique le fait de raconter : « l'atmosphère qui se met en place est celle des veillées autour du feu, du halo des lanternes et des ombres magiques, elle porte en elle le récit à venir dont la présence s'impose sans la moindre hésitation²⁶⁰ ». Chez Kanapé Fontaine, le chuchotement évoque la confiance et le récit à transmettre. Plus encore, il indique le legs de ce qui est précieux et ce qui appartient à la tradition. À cet effet, la poète affirme d'ailleurs qu'elle « embrasse le savoir sur le front ». Dans ce contexte, s'unir avec les connaissances ancestrales et les partager n'est pas anodin : il provoque « le retour des [s]iens ». Pour en revenir à la forme, l'extrait déclamé suit le même chemin que l'œuvre de Pierre Cadieu : d'abord fixé par l'écrit, il est ensuite transposé sur le plan de la performance. Présent dans le recueil *Bleuets et abricots*, le passage en question se retrouve ensuite au cœur de la capsule. S'il prend la

²⁵⁶ François Paré, *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

²⁵⁹ Lors du Chapitre 1 et du Chapitre 2, la théorie d'Huglo relative à l'acte de raconter avait été exposée. Il s'agissait notamment de la convocation d'une communauté, de porter le présent au passé, de reproduire une ambiance de transmission orale et la promesse du secret qui sera livré.

²⁶⁰ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 49.

forme d'une performance orale, le chant et le tambour qui le précèdent instaurent déjà ce contexte d'oralité. La « stratification esthétique » dont traite Müller a lieu ici : les effets de la voix et les codes de la tradition orale rendent visible le bagage traditionnel innu dans le texte de Kanapé Fontaine.

La capsule de *La fabrique culturelle* ne se limite pas à la dimension sonore : les images filmées jumelées au discours de l'artiste jouent un rôle prépondérant. Lors du chapitre 1, il avait été question des déploiements contemporains de la culture innue et des modes de transmission actuels de celle-ci. À ce titre, Annalisa D'Orsi remarquait la proximité avec l'oralité créée par l'emploi de l'audiovisuel. Ce média était utilisé à des fins d'enseignement de la langue et des connaissances de cette nation. Dans la vidéo de Natasha Kanapé Fontaine, des dynamiques semblables sont à l'œuvre, notamment lorsqu'elle prend la parole pour la première fois pour expliquer sa démarche artistique : « Je me souviens de mon enfance à Pessamit. Mais je me souviens surtout de mes grands-parents. Pessamit, ça veut dire "là où il y a des anguilles", c'est aux abords de la rivière Betsiamites, après Forestville. On est 4000 Innus, pis c'est là d'où je viens » (0 : 32-0 : 48). Avant même qu'elle se présente, l'artiste aborde la question de ses racines, l'accent mis sur la relation avec ses grands-parents présage déjà la thématique du transfert des traditions. Le territoire suit tout de suite cette évocation aux aînés, la portion informative sur la signification de Pessamit semble s'adresser autant à elle-même — comme un rappel lié à l'enfance — qu'au public.

Après ce passage, elle se tourne pour la première fois vers la caméra, comme si elle était désormais prête à parler à son auditoire. D'abord de profil, sa tête effectue un lent mouvement vers le miroir où elle adresse un sourire à celui ou celle qui la regarde. Dans son étude de la poésie orale, Paul Zumthor s'est intéressé à la notion de performance du texte poétique en avançant que « [l']oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard²⁶¹ ». Ainsi, de nouvelles marques d'oralité se superposent à celles déjà évoquées telles que la voix, le tambour et le chant. À la suite du regard à la caméra, son nom est tracé à l'écran. Elle effectue d'abord sa présentation en langue innue pour ensuite énoncer ceci : « Mon nom, Natasha Kanapé Fontaine. J'ai 24

²⁶¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 193.

ans. Je suis poète, comédienne, slameuse, peintre, auteure » (00 : 53-01 : 04). En observant de plus près cette partie, on remarque qu'elle s'apparente à la forme d'une entrevue. En effet, il est question de savoir qui est Natasha Kanapé Fontaine, d'où elle vient et quelles sont ses inspirations artistiques. Toutefois, la récitation de poésie ainsi que le son du tambour et du chant qui entrecroisent cette portion « documentaire » mènent à s'interroger sur la nature de la capsule. Dans sa gestuelle, l'artiste parle directement à l'auditoire. Plus encore, elle introduit son identité en impliquant le corps, la voix et la description de sa démarche artistique.

Si ces multiples aspects évoquent l'oralité, ils renvoient également au concept de performance selon Zumthor, c'est-à-dire « tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre ». En passant entre ces différents médias, l'œuvre semble vouloir garder l'auditeur en haleine : celui-ci devient attentif à chaque geste afin de capter la direction prise par l'œuvre, que ce soit un détournement du regard après le sourire, qu'un regard au loin lorsqu'elle est assise à sa table de création (01 : 05). Toutefois, performer va de pair avec la valorisation de la langue innue, du territoire et des aînés qui l'habitent. Ainsi, la performance du texte poétique et celle de sa démarche artistique se recoupent et s'unifient. S'il s'avère clair que ce qui se passe sous les yeux du public est de l'ordre de l'événement, il faut toutefois mentionner que la performance est filmée. À ce propos, Zumthor énonçait que malgré les efforts que déploie une œuvre visuelle pour diffuser une performance, il demeure que la dimension tactile se perd dans sa représentation à l'écran :

C'est ainsi que, dans la performance médiatisée, la participation proprement dite — identification collective avec le message reçu, sinon avec son émetteur — tend à faire place à une identification solitaire avec le modèle proposé... quitte à ce que par la suite (comme on le constate chez nos jeunes) ces solitudes se conjoignent massivement. Le Modèle, c'est le savoir-faire ou le comportement d'un Héros²⁶².

À la suite de cette affirmation, Zumthor compare la glorification des personnalités présentées à l'écran avec l'héroïsme nécessaire au genre de l'épopée. Dans les deux cas, la « magie de la voix²⁶³ » demeure un facteur primordial, dans sa forme actuelle elle donne au chanteur son statut de héros. Si Natasha Kanapé Fontaine ne possède pas le statut de vedette dont traite ici Paul Zumthor, la capsule de *La fabrique culturelle* se concentre

²⁶² *Ibid.*, p. 242.

²⁶³ *Ibid.*, p. 242.

spécialement sur sa démarche ainsi que ses prestations artistiques. Comme nous l'avons vu, la voix (par le chant et la poésie) s'impose au centre de cette œuvre audiovisuelle.

En plus de cet aspect qui convoque la participation en créant un effet chez l'auditoire, l'artiste de Pessamit pose spécifiquement la question de l'identification : « J'ai envie de mettre des poèmes sur la bouche des gens. J'ai envie que les jeunes filles finissent par réciter "Je suis femme territoire et j'ai la puissance en moi, je vais reprendre possession de mon souffle". Je veux entendre les jeunes filles autochtones dire ça » (03 : 54-04 : 07). Dans ce passage, Kanapé Fontaine exprime donc son désir d'influencer par la poésie et de créer ce mouvement de « femme territoire » possible par une prise de parole. Si la performance demeure filmée, elle a toutefois précisément une portée collective : les jeunes filles autochtones sont visées au sens large, sans qu'il y ait une restriction de frontières. Ainsi, le format audiovisuel et la disponibilité en ligne servent le but de diffusion à grande échelle, afin que « ces solitudes se conjoignent massivement » comme le décrivait Zumthor. À ce sujet, Karine Bertrand explore le rôle joué par les médias auprès des jeunes autochtones en prenant pour exemple le projet du Wapikoni Mobile²⁶⁴ :

Enfin, il est important de mentionner le rôle non négligeable joué par l'art et les nouvelles technologies dans la réparation du tissu social, la scène musicale, les médias sociaux, les forums de discussion (Internet), le théâtre et le cinéma se présentant comme de nouveaux espaces d'expression pour les jeunes et comme des agents médiateurs pour diverses générations, l'apprentissage du tambour (tewekan) ou la réalisation d'un documentaire sur la vie dans la forêt servant par exemple de prétextes aux jeunes autochtones se cherchant une motivation nouvelle pour reprendre contact avec les aînés²⁶⁵.

L'art et plus précisément les œuvres audiovisuelles jouent un rôle unificateur : un fil qui traverse à la fois les communautés et les générations. En ce qui concerne Kanapé Fontaine, ce processus est visible par la mention à multiples reprises de ses grands-parents et leur souffle qui l'aide à habiter le territoire. Ainsi, l'utilisation du film lui permet à la fois de créer un lien avec eux, tout en envoyant un message aux jeunes filles autochtones. Le mouvement est double : les enseignements des aînés sont énoncés et présentés dans l'œuvre et visent à être transmis à la plus jeune génération. Poésie, tambour, chant et prise de parole

²⁶⁴ Le Wapikoni Mobile est « un studio de création musicale et cinématographique ambulant destiné aux jeunes autochtones du Québec » (Karine Bertrand, *op cit.*, p. 187).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 185-186.

sur la démarche artistique sont les moyens déployés pour y parvenir. La fluidité entre les médias permet ainsi de convoquer plusieurs aspects susceptibles de toucher le public innu et le public non-autochtone. La nécessité d'établir des liens, de guérir et de partager les expériences autochtones semble ici prendre le pas sur la distance que peut entraîner la performance filmée. Dans ce parcours audiovisuel, la performance, la poésie et le chant se déploient avec la présence de leurs relations intermédiales en parallèle. Si le média du film est celui qui se présente d'emblée comme principal, les représentations qui s'y retrouvent font en sorte que ce statut est constamment renégocié. Dans tous les cas, les caractéristiques du court-métrage (capter le son, la voix, le corps, les images) mettent en exergue l'oralité et l'élèvent au statut de fil conducteur dans cette œuvre. Si les traditions orales ouvrent et traversent la capsule, il importe d'observer les autres médias qui s'ajoutent à la trame narrative.

3.1.2 Remédiation de la photographie

Dans sa définition de l'axe de pertinence « Esthétique et intermédialité », Müller attribuait aux œuvres d'art audiovisuelles la caractéristique de contenir des « constellations intermédiatiques » en leur sein. Refusant de concevoir les médias « comme des monades isolées²⁶⁶ », il mentionne entre autres les concepts de « cinématisation » et de « devenir cinéma de la peinture²⁶⁷ » développés par Jacques Aumont. Ces exemples pointent précisément des cas d'intermédialité au sein du film : les traits spécifiques à ce dernier se retrouvent à l'intérieur d'autres médias. Ces considérations mènent également à se pencher sur le processus qui entoure la naissance d'un média. Selon Johanne Villeneuve, avant qu'un média acquière sa propre reconnaissance, il n'est pas rare qu'il soit décrit selon les caractéristiques de médias déjà existants. Elle prend pour exemple le cinéma « dont l'émergence traduit un amalgame entre la photographie, le spectacle fantasmagorique et le music-hall, lorsque certains des premiers appareils du cinéma ressemblaient à des

²⁶⁶ Jürgen E. Müller, *op. cit.*, p. 105.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 115.

phonographes²⁶⁸ ». Ainsi, à la genèse même de ce média s'inscrit une structure intermédiaire.

En regard de la proximité qu'entretient le cinéma avec la photographie, il convient d'élargir l'analyse intermédiaire de la capsule *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire*. La séquence où l'artiste se présente et regarde dans un immense miroir (00 : 51) tend déjà vers la présence de la photographie au sein de l'œuvre. À première vue, le cadre aux larges bordures évoque l'esthétique photographique, d'autant plus que Kanapé Fontaine regarde droit devant elle en restant muette. Le fait qu'elle se tienne pratiquement immobile contraste avec les séquences précédentes où elle était constamment en mouvement et s'adonnait soit au chant, au tambour à la récitation de poésie. D'abord sérieuse en fixant la caméra, le sourire qui se trace sur son visage joue également avec les codes de la photographie : d'une image à l'autre, des interprétations complètement opposées sont possibles pour un même modèle photographié. Les instants captés, même à quelques secondes d'intervalle, contiennent leur propre charge émotionnelle. La succession de ces portraits différents — que ce soit à l'écran ou dans un album photo — est toutefois ce qui permet d'établir une trame narrative, un lien et un parcours entre ceux-ci. Ainsi, les caractéristiques de ce média jumelées à la présentation de l'artiste rappellent l'idée d'un portfolio construit à l'écran. Toutefois, l'enchaînement des images filmées permet à Kanapé Fontaine de présenter une image plurielle. Un contraste s'opère ici : à la fois le désir de figer son identité d'artiste en s'affirmant par des images précises et celui de jouer avec les attentes du spectateur.

La séquence qui montre Natasha Kanapé Fontaine en train de regarder droit dans le miroir encadré se répète d'ailleurs plus loin. Toutefois, elle ne demeure pas silencieuse lors de ce deuxième plan et récite : « Femme puissante. Femme résurgence. Renaissance » (01 : 31-01 : 37). Cet extrait de *Bleuets et abricots* fait entrer la poésie au cœur de l'esthétique de la photographie : le sujet crée et se définit lui-même. Le propos qui caractérise ce passage n'est d'ailleurs pas anodin, la prise de parole concerne le fait de renaître : les images peuvent parler. Si les codes du média de la photographie suggèrent l'idée d'une carte d'identité d'artiste, le discours de Natasha Kanapé Fontaine explique le parcours pour

²⁶⁸ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 56.

en arriver à ce résultat. Ainsi, elle raconte avoir appris qu'elle était Innue à l'âge de 16 ans. Elle explique qu'elle le savait auparavant, mais qu'elle l'avait oublié. Bouleversée par cette révélation, elle constate que ce moment charnière a fait en sorte que sa quête identitaire s'impose en tant que démarche artistique permanente. Si l'on porte attention à la façon dont elle exprime son récit personnel, l'oubli premier et l'acte de réapprendre ensuite témoignent d'une tension identitaire. En apprenant son identité autochtone, ce sont les implications historiques sous-jacentes qui se dévoilent dans un même mouvement et témoignent d'une blessure au niveau collectif et individuel.

Avec ce passage qui concerne l'acceptation d'une identité jusque-là inconnue, les braconnages identitaires se profilent et permettent d'explorer davantage ce que signifie être Autochtone aujourd'hui au Québec. Pour plusieurs Premières Nations qui habitent la réserve, Harel explique que le braconnage s'avère « une forme active de ces occupations malaisées du territoire²⁶⁹ ». Si cette notion définit l'environnement hostile de ce lieu et les tactiques pour se l'approprier, dans l'œuvre de Kanapé Fontaine le malaise se situe plutôt dans le fait d'avoir dû quitter le territoire et quitter par le fait même la mémoire. L'amnésie identitaire dont traite l'artiste renvoie spécifiquement à ces « petites et grandes violences de la dépossession, de l'aliénation²⁷⁰ ». Hors de Pessamit, elle a vécu un certain effacement de sa culture innue. Dans son parcours pour se reconnecter à celle-ci, elle exprime d'ailleurs que la conciliation entre son héritage autochtone et le paysage urbain où elle vit présentement est au cœur de ses questionnements. À la lumière de ces considérations, l'esthétique de la photographie prend une tout autre signification : à la fois celle d'affirmer et de se réapproprier son identité en dressant son propre portrait. Lors du troisième plan qui évoque la photographie, l'extrait déclamé de *Bleuets et abricots* poursuit dans la même veine des interrogations identitaires :

L'horizon a un nom
ici
que je ne connais pas
où sont passés
les visions larges
les yeux incrustés
dans les profondeurs ?

²⁶⁹ Simon Harel, *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

Moi je dis
Toundra
moi je dis
Nutshimit (01 : 56-02 : 10)

Les questions du territoire sont ici spécifiquement abordées, dans un premier temps par une perte de repères. De cette confusion naît un désir de revenir à ce qui est nommable, d'où l'évocation de la « toundra » et du « Nutshimit ». Dans ce contexte, l'esthétique photographique renvoie au souvenir de ce qui a été perdu, en l'occurrence le territoire. Si les passages précédents où l'on dénotait la remédiation de la photographie faisaient explicitement référence à l'identité, les questions territoriales s'unissent à ce propos : l'artiste autochtone veut dire son territoire pour se retrouver.

À la suite de ce passage, la caméra effectue un gros plan sur les boucles d'oreille que porte Kanapé Fontaine. Faites de petites perles, celles-ci rappellent la forme du wampum²⁷¹. Si l'esthétique photographique concernait jusque-là davantage le visage de l'artiste, l'attention portée aux bijoux devient plus importante lors de cet extrait. Au sujet des questions de photographie et d'intermédialité, Marie-Pascale Huglo énonce l'exemple de l'album *Récits d'Ellis Island* qui « présente des images qui touchent à une mémoire visuelle irréductible au langage²⁷² ». Selon elle, l'alternance entre le texte et l'image introduit le silence au cœur de l'œuvre. Ces espaces silencieux renvoient spécifiquement « à des genres du discours (poème, babil, chant), eux-mêmes empreints d'oralité [qui] génère[nt] dans la langue, par la langue, une stratification mémorielle intermédiaire²⁷³ ». De la même façon, les wampums de Kanapé Fontaine rappellent le passage de connaissances qui se faisait à la fois par le visuel et l'oral, puisque ces objets servaient de support au discours. Certains passages où l'on montre les bijoux sont d'ailleurs dépourvus du langage : les images parlent d'elles-mêmes. À propos de la signification de ces ceintures

²⁷¹ Les wampums sont des « ceintures tissés de tendons de chevreuils, incorporant plusieurs rangées de perles de coquillage ou de verre, ou encore des deux à la fois, de provenance européenne, [qui] apparaissent chez les groupes amérindiens de l'Amérique du Nord-Est vers la fin du XVI^e siècle et au tout début du XVII^e » (Laurier Turgeon, « Les ceintures de wampum en Amérique », *Communications*, vol. 77, 2005, p. 18).

²⁷² Marie-Pascale Huglo, « Mémoire de la disparition : Récits d'Ellis Island, l'album », *Protée*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 13.

²⁷³ *Ibid.*, p. 13.

chez les nations autochtones en Amérique du Nord, Laurier Turgeon énonçait les multiples rôles joués par ces objets :

Si certaines ceintures servaient de présents destinés à l'échange, d'autres étaient fabriquées à titre de témoignages et devenaient des pièces d'archives pour conserver la mémoire des négociations et des ententes conclues tant entre les Amérindiens eux-mêmes qu'entre les Amérindiens et les Blancs. Porteuses de lumière, elles avaient donc le pouvoir d'activer la mémoire et tenaient lieu d'instruments mnémoniques. Des conservateurs étaient désignés et chargés d'en garder une mémoire vivante²⁷⁴.

Ainsi, la photographie et les wampums possèdent des fonctions semblables. En effet, tous deux rappellent des événements passés et l'objet en soi sert à réveiller cette mémoire et la mettre en discours. À ce sujet, Diane Boudreau affirmait que « [l]a vision du monde d'une société est influencée par les modes de communication que cette société utilise. Une société qui communique essentiellement par l'oralité exprime des valeurs, produit des créations socioculturelles (textes oraux) et transmet des connaissances selon les règles fixées par la tradition²⁷⁵ ». Entre les déclamations poétiques de *Bleuets et abricots*, la mémoire des images est convoquée. Les plans fixes et photographiques nourrissent d'ailleurs cette idée : la pictographie et les symboles étaient de véritables transmetteurs de traditions pour plusieurs nations autochtones. À cet égard, le fait que Kanapé Fontaine évoque l'héritage des aînés à la suite de la séquence des bijoux n'est pas anodin. Une superposition a ici lieu, le souffle de ses grands-parents se mêle au bagage accumulé dans le symbole du wampum : tous deux rappellent l'Histoire et comment habiter le territoire. Cette mémoire visuelle revient une autre fois après ce passage, l'esthétique du cadre est reproduite, mais cette fois le discours de la perte de repères s'est transformé :

Je reprendrai possession de mes droits
je reprendrai possession de mon souffle
je reprendrai possession de mes routes d'eau

Je me nommerai Mississippi
Assiniboine
Azueï
Oaxaca (02 : 57-03 : 14)

²⁷⁴ Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁵ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 23.

Dans cet extrait, la photographie est devenue celle de la femme territoire. À cet égard, l'allitération « ssi » rappelle le terme « assi », qui veut dire « terre » en Innu. Avec cette succession de photographies qui évoquent la constitution d'un album, la capsule trace le parcours identitaire de Kanapé Fontaine. Le poème qui traite de la reprise de possession est d'ailleurs hautement symbolique : le fait de reconstituer ses portraits permet à l'artiste de se découvrir, de s'affirmer et d'étendre ses horizons jusqu'à Azueï et Oaxaca. Par conséquent, la photo est particulièrement riche en signification : elle permet à la fois de se rappeler le passé et de le porter au présent²⁷⁶, tout en capturant l'instant qui se déroule en ce moment même. Avec le souci d'une trace qui traverse les époques, ce média a une forte valeur de préservation.

3.1.3 Devenir devant la caméra

Si l'on met en parallèle la présence de l'oralité et la remédiation de la photographie, plusieurs éléments se recourent. En effet, tous deux marquent le bagage culturel et l'affirmation de l'artiste : à la fois de son identité et de sa démarche. Ces structures intermédiaires sont à la fois garantes de ses traditions innues et de son processus de création. Au cours du chapitre 1, le concept de néo-oralité en littérature avait été évoqué notamment pour ses affinités avec la résistance autochtone. Selon Louis-Jacques Dorais, cette tendance néo-orale « correspond à une affirmation identitaire forte, à un désir de garder contact avec la pensée d'ancêtres dont on a été coupé par les vicissitudes historiques et langagières des derniers siècles, en réexprimant et reformulant cette pensée à l'intérieur d'un cadre qui reste signifiant dans le contexte social et culturel d'aujourd'hui²⁷⁷. » Dans le cas de Kanapé Fontaine, le cadre contemporain dont nous nous sommes servis jusqu'à maintenant a été celui de l'intermédialité. Ce parcours à la frontière des genres et des médias a présenté sur plusieurs points des ressemblances avec les traditions innues. Dans sa thèse, Sarah Henzi

²⁷⁶ Ce concept de « porter au présent » a été abordé précédemment dans les chapitres 1 et 2 avec les théories de Marie-Pascale Huglo sur l'acte de raconter.

²⁷⁷ Louis-Jacques Dorais, *op. cit.*, p. 27.

traite du concept de « writing home » qui évoque le processus artistique de certains Autochtones :

[...] to write 'home' is to write so as the audience can recognize innovations and allusions, can be revitalized by communal knowledge and, ultimately, find themselves as whole in the discourse they hear or read. Reappropriation, then, is not only about resisting past and present forms of colonization; it is also about restoring traditional knowledge and attempting to harmonize it with present-day societal preoccupations²⁷⁸.

Dans le cas de Kanapé Fontaine, on pourrait considérer ce principe dans l'optique d'une prestation artistique à l'écran. Tout au long de la capsule de *La fabrique culturelle*, l'artiste utilise les pratiques traditionnelles : que ce soit le tambour, le chant, l'oralité ou bien le port de bijoux qui évoquent le wampum. Parmi les médiations choisies au chapitre 1 en fonction de leur pertinence pour notre corpus, la médiation du devenir avait été retenue. Ce cadre théorique avait été exploré en raison de ses affinités avec les changements sociaux et politiques, mais également pour son souci de montrer la quête inhérente à une création artistique. Selon Michèle Garneau, cette médiation est particulièrement présente lors de l'utilisation de la caméra :

Dans cette manière de concevoir le cinéma —au sens d'un mode d'être, au sens d'une manière de s'engendrer soi-même par la magie d'une caméra, une manière jaillissante —, nous ne sommes pas très loin de cette idée de « performance » que P. Zumthor oppose à la « mimésis ». La « performance » récuse la mimésis et choisit d'emblée le parti d'un art sevré pour nous de l'antique illusion représentative [...]. [U]n être humain a lieu, ici, devant moi, sur scène ou à l'écran²⁷⁹.

Au début de l'œuvre audiovisuelle, l'artiste de Pessamit est montrée à son bureau sans que l'on puisse voir ce qu'elle écrit ou ce qu'elle crée. Vers la fin, son travail nous est révélé : elle dessine une roue de médecine avec son nom signé juste en bas de celle-ci. Avec ses quatre directions, le cercle montré à l'écran n'est pas placé là par hasard. Dans son texte « La critique littéraire autochtone en Amérique du Nord », Michèle Lacombe mettait toutefois en garde contre le fait d'utiliser ce modèle de *medecine wheel* dans les études littéraires, par risque d'oblitérer sa complexité. Toutefois, elle spécifie que cette approche « est appréciée par les étudiants amérindiens, qui bénéficient d'un point de vue leur

²⁷⁸ Sarah Henzi, *op. cit.*, p. 11.

²⁷⁹ Michèle Garneau, *op. cit.*, p. 7.

permettant de situer le vécu à l'intérieur d'une méthodologie axée sur les échanges entre Premières Nations, Métis, Inuit [...] qu'ils soient urbains ou ancrés dans leurs communautés traditionnelles²⁸⁰ ». À cet égard, l'aspect relationnel que représente ce cercle est pertinent pour conclure l'analyse de l'œuvre. Dessiner à l'écran cette roue peut à la fois signifier que l'artiste reconnaît les échanges qui constituent sa démarche et son identité. Toutefois, le cercle n'est complet qu'à la fin de l'œuvre : il est son aboutissement.

Si l'on s'attarde à la signification de guérison que recèle la roue de médecine, sa présence en tant que fermeture de la capsule prend tout son sens. Dans l'introduction de son ouvrage *Taking back our spirits*, Jo-Ann Episknew explique en quoi l'art autochtone — et plus précisément la littérature — peut permettre de guérir :

Not only does Indigenous literature respond to and critique the policies of the Government of Canada; it also functions as «medicine» to help cure the colonial contagion by healing the communities that these policies have injured. It accomplishes this by challenging the «master narrative», that is, a summary of the stories that embody the settlers' «socially shared understanding». [...] Indigenous literature acknowledges and validates Indigenous peoples' experiences by filling in the gaps and correcting the falsehoods in this master narrative. Indeed, Indigenous literature comprises a «counterstory» that resists the «oppressive identity [that the settler myth has assigned Indigenous people] and attempts to replace it with one the commands respect²⁸¹.

À l'égard de cette fonction de la littérature, on pourrait ainsi considérer le travail de Kanapé Fontaine dans l'optique de réparer ce qui a été brisé. Si elle en est venue à oublier son identité autochtone, son œuvre audiovisuelle réaffirme en tous points qu'elle est Innue. Au-delà de cet aspect, elle souhaite que les jeunes filles autochtones reprennent contact avec l'héritage dont elles ont été privées. En ce sens, la quête de la capsule résonne avec les propos d'Episknew, lorsqu'elle affirme ceci : « It is not only writing Indigenous literature but also reading it that has a healing function²⁸² ». Dans le cas de la capsule, le fait de regarder permet à l'auditoire d'opérer une transformation à l'échelle individuelle, mais également communautaire. Dans ce contexte, la guérison est un procédé qui s'enclenche lors de la mise en contact avec des productions artistiques. Ainsi, la création de cette œuvre

²⁸⁰ Michèle Lacombe, *op. cit.*, p. 164.

²⁸¹ Jo-Ann Episknew, *Taking back our spirits*, University of Manitoba Press, Winnipeg, 2009, p. 2.

²⁸² *Ibid.*, p. 15.

transforme à la fois l'artiste et son public : les deux entités trouvent un sens particulier à cette production artistique.

3.2 « Tiotiake » : penser le territoire montréalais

Avec la capsule *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire*, l'artiste de Pessamit faisait son entrée en 2016 sur la plateforme *La fabrique culturelle*. Si cette œuvre établissait les balises de sa démarche artistique et identitaire, la vidéo « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* joue un tout autre rôle. Dans un premier temps, il importe de spécifier qu'elle se déploie sous le signe de la collaboration. Dans cette optique, la production audiovisuelle résulte d'un partage entre les formes artistiques. Si le travail de l'artiste de Pessamit a été exposé tout au long de ce mémoire, il convient également de présenter Random Recipe. Sur le site de la compagnie de musique Bonsound, on peut lire ceci à propos de la formation composée de Frannie Holder, Fab, Vincent Legault et Liu-Kong Ha : « **Random Recipe** porte bien son nom. Une fine mixture de chaleur humaine, d'originalité et d'inspiration musicale internationale, la formation montréalaise propose un son hybride unique en son genre, où l'absence de prétention ajoute à la justesse de leurs fascinantes prestations²⁸³ ». D'emblée, l'aspect performance semble être crucial à la démarche artistique de Random Recipe. Avec leur dernier album *Distractions*, on assiste à un amalgame entre pop, rap, funk et électro, avec des textes qui s'interrogent « sur l'industrie musicale, sur l'apport et sur l'évolution des femmes dans le monde de la musique²⁸⁴ ». Que ce soit par le mélange des genres qui caractérise le groupe ou par le propos social mis en exergue, Random Recipe présente déjà des affinités avec l'œuvre de Kanapé Fontaine. Dans les deux cas, une réflexion sur la place des femmes dans la société est exposée. Pour l'artiste de Pessamit, cela se manifeste entre autres par son appel aux jeunes filles autochtones à s'exprimer et à se définir en tant que « femme territoire ». Dans le cas de la formation montréalaise, cela prend la forme d'une critique du peu de représentation féminine dans la scène musicale. À leur façon, ces deux projets remettent en question la façon dont l'espace est habité actuellement : comment prendre la place qui nous a été refusée jusqu'à maintenant. Ainsi, il est question de la visibilité des femmes

²⁸³Bonsound, Random Recipe, repéré à <https://www.bonsound.com/fr/artiste/random-recipe/>.

²⁸⁴Bonsound, Random Recipe, Repéré à <https://www.bonsound.com/fr/artiste/random-recipe/>.

dans les territoires physiques et artistiques. À la lumière de ces considérations communes, il importe désormais d'observer si celles-ci sont présentées à l'écran dans le cadre de cette collaboration. En raison de la multidisciplinarité revendiquée par Kanapé Fontaine et Random Recipe, je m'attarderai à démontrer que cette production audiovisuelle se fait sous le signe de l'intermédialité : les différentes disciplines et médias sont liés et interagissent tout au long de l'œuvre.

3.2.1 Entre la remédiation d'archives et la présentation d'images actuelles

L'ouverture de la capsule « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* permet de voir les artistes en processus de création. Avec leurs différents instruments, on peut les observer en plein enregistrement. Simultanément à la diffusion de ces images, Frannie Holder de Random Recipe raconte avoir été étonnée de la façon dont procède l'artiste de Pessamit pour créer, comme si son inspiration était « divine ». À la suite de cet extrait d'entrevue, Kanapé Fontaine prend la parole pour décrire la prestation à venir. Derrière ce projet réside pour elle l'idée de créer un poème qui va appeler la mémoire et fournir un legs aux générations futures. Fab, l'une des musiciennes de la formation Random Recipe, renchérit avec le désir de parler des ancêtres de ceux qui collaborent à cette production. Le but est, selon elle, de réussir à mélanger ces éléments pour créer une chanson festive qui incite à danser. Ainsi, dans cette portion d'entrevue qui ouvre la capsule, plusieurs indices annoncent déjà un flou dans le genre de la prestation : sa description oscille entre le poème, la mémoire, la musique et la danse.

Parmi ces aspects, on remarque que la thématique mémorielle occupe une place prépondérante avant même le déroulement de la prestation artistique. Le choix du titre « *Tiotiake* », « nom mohawk de Montréal qui signifie "où les courants se rencontrent"²⁸⁵ », est déjà révélateur en ce qui concerne la mémoire et les ancêtres. En plus de marquer le fait

²⁸⁵Amanda Roy (cinéaste), *Tio'tia:ke – Montreal* [film documentaire], Wapikoni Mobile, Montréal, repéré à <http://www.wapikoni.ca/films/tiotiake-montreal>, 2013.

que l'île est un territoire autochtone non cédé²⁸⁶, « les courants qui se rencontrent » soulignent que cette terre a été et est toujours un lieu de contacts et d'échanges. À cet égard, les braconnages identitaires s'avèrent un point d'ancrage pour penser la rencontre artistique autour du territoire montréalais. Selon Simon Harel, Montréal a auparavant été identifié selon l'impureté festive dont elle témoigne et dans laquelle réside « la fantaisie irrévérencieuse d'une architecture-fiction qui [crée] de toutes pièces de nouveaux lieux habités²⁸⁷ ». À la suite de Fab qui exprimait le désir que l'œuvre collective invite à la danse et au plaisir, cette définition de l'« impureté festive » correspond à la représentation voulue de Montréal à l'écran. Cette idée de l'impure évoque le fait que la ville ne peut se définir de façon lisse : l'histoire coloniale a marqué la métropole. À ce titre, la dépossession toponymique qui a rayé Tiotiake de l'usage courant en est l'une des preuves. Malgré ce passé, la dimension festive appelle à reconnaître la transculturalité qui a constitué la ville d'hier à aujourd'hui et qui pousse à créer en ce lieu. En ce sens, la capsule pourrait être vue comme l'« architecture-fiction » dont il est question : les artistes recréent le territoire par l'enchevêtrement d'images et de sons.

Lorsque la musique débute, les premiers plans sont en noir et blanc. On aperçoit d'abord le fleuve Saint-Laurent avec Montréal au loin, puis Kanapé Fontaine dans la nature. À la suite de cette séquence, des images d'archives où l'on remonte les cours d'eau en canot sont présentées. Dans un premier temps, Tiotiake est dépeinte par son passé : à la fois par la prépondérance de la nature et la présence autochtone symbolisée ici par l'artiste de Pessamit. D'ailleurs, la voix de Kanapé Fontaine qui récite un poème constitue l'unique trame sonore lors des premières secondes. Toutefois, rappelons que la première image de l'œuvre (excluant la partie documentaire) est celle d'une ville en noir et blanc, ce qui laisse présager qu'on remontera le temps jusqu'à elle. Avec cette remédiation d'archives au sein de l'œuvre audiovisuelle, la question de la mémoire est tout de suite évoquée. En plus de

²⁸⁶ En réponse à la controverse de 2017 survenue lorsque certains articles parus dans *La Presse* remettaient en question la présence historique des Mohawks sur le territoire Montréal, le conseil de Kahnawake a écrit une lettre où l'on peut notamment lire que « [l]a nation Kanien'kehà :ka est gardienne de la porte de l'Est du vaste territoire des Six Nations formant la confédération iroquoise. La partie nord du territoire s'étend le long du fleuve Saint-Laurent, bien au-delà de l'Île de Montréal ». (Grand chief Joseph Tokwiro Norton, *Réponse à opinion Montréal : territoire mohawk non cédé?*, repéré à <http://www.kahnawake.com/answersback/attachments/MCK-ResponseToLaPresse-FR-Oct24-17-SIGNED.pdf>, 26 octobre 2017.)

²⁸⁷ Simon Harel, *op. cit.*, p. 67.

faire référence aux ancêtres et à leur mode de vie, cette succession d'images en noir et blanc apporte la réflexion des transformations entre cette époque et aujourd'hui. Autre élément récurrent de la première partie de l'œuvre : l'omniprésence de l'eau. En plus de mettre en exergue le caractère insulaire de Montréal, les différentes représentations de l'eau évoquent la fluidité et la mobilité : elles font référence à la fois au nomadisme et à la migration vers cette terre.

Vers le premier quart de la vidéo, un voyage d'une autre nature s'enclenche : celui entre les époques. L'œuvre délaisse ainsi l'esthétique de l'archive, l'image occupe désormais la totalité de l'écran et les bandes noires ne la cadrent plus. Lentement, le plan sur la ville se colore et les sonorités propres à Random Recipe gagnent du terrain. Ce changement soudain, par le choix des images (en couleur) et la représentation (citadine) campe le passage du passé au présent. À l'écran apparaît ensuite le nom de l'arrondissement « Villeray-St-Michel-Parc-Extension ». Il importe de noter que ce lieu se distingue des autres quartiers par le fait que « [p]lus de deux résidants sur trois sont issus directement ou indirectement de l'immigration²⁸⁸ ». Le choix précis de cet emplacement montréalais est lourd de signification : le visage de Tiotiake actuel que l'on choisit de montrer est celui où la pluralité des communautés prend le dessus sur l'homogénéité. En bref, le Montréal présenté jusque-là est celui des groupes minoritaires et celui d'une présence autochtone qui cherche à reprendre sa place. Dans les deux cas, il y a un certain travail d'appropriation à faire sur le territoire : à la fois pour les immigrants qui l'habitent depuis une période relativement courte et pour les premiers habitants qui ont vécu une dépossession.

En présentant Saint-Michel, Villeray et Parc-Extension, l'œuvre audiovisuelle pose la question de cette habitation du territoire qui est propre à la réalité montréalaise actuelle. Toutefois, la présence autochtone n'est pas délaissée dans cette représentation. Bien au contraire, elle est énoncée comme primordiale, les archives montrent clairement les premiers habitants qui parcouraient le territoire. Kanapé Fontaine, seule au milieu de cet espace, interroge le legs autochtone qui subsiste aujourd'hui sur ces terres. Cette image

²⁸⁸ Montréal en statistiques, *Profil sociodémographique 2016. Arrondissement de Villeray-St-Michel-Parc-Extension*, mai 2018, p. 5.

reviendra à plusieurs reprises, l'artiste de Pessamit immobile au milieu des piétons qui défilent sur les grandes artères. En plus de signifier qu'elle est toujours présente en ces lieux, sa position suggère qu'elle y est enracinée.

Par ailleurs, l'occupation du territoire est montrée selon la construction qui a fait de Montréal ce qu'elle est aujourd'hui : les archives de travailleurs autochtones et allochtones se superposent aux images de commerçants actuels qui œuvrent dans l'arrondissement présenté. Les mouvements répétés des ouvriers qui creusent les rues de la métropole résonnent avec les étalages de tissus indiens qui se multiplient et les métiers à tisser. Ces images mises en parallèle évoquent l'idée que chacun travaille ardemment pour habiter ce territoire. L'image de la marchandise est d'ailleurs représentée par la séquence d'un train qui parcourait anciennement le territoire. Ce thème se poursuit dans le présent : une image actuelle de rails en témoigne. En plus d'exprimer la circulation des humains et des ressources qui caractérise les villes de façon générale, la locomotive est fortement liée au passé des Premières Nations au Québec. Selon Annalisa D'Orsi, ce moyen de transport a joué un rôle particulier dans l'histoire innue : « Le long chemin de fer qui relie la ville de Sept-Îles à Schefferville et à Labrador City, bâti dans les années 1950 pour transporter le minerai de fer extrait dans l'arrière-pays, a permis à de nombreuses familles de Malienam de continuer à se rendre dans les territoires de chasse situés dans le bassin de la rivière Moisie²⁸⁹ ». Si la présence de rails de chemin de fer et de métiers à tisser dans l'œuvre peut signifier le croisement culturel, elle rappelle l'Histoire autochtone en filigrane. Le fait de filmer l'artisanat évoque la transmission culturelle d'aujourd'hui : celle-ci peut se faire à travers l'audiovisuel. Toutefois, ce changement dans la façon de transférer les connaissances signale que certains aspects du mode de vie ont été laissés de côté. Tout comme le train qui modifie le territoire, cette transition n'est pas que néfaste : l'importance demeure dans le fait de transmettre.

L'alternance entre la présence d'archives et d'images actuelles permet ainsi de rappeler, tout au long de la capsule, le passé et le présent autochtone du territoire. Toutefois, les parallèles entre passé et présent servent également un autre but : démontrer que Montréal a été construit au fil des années par les différents ouvriers natifs ou venus

²⁸⁹ Annalisa D'Orsi, *op. cit.*, p. 76.

d'ailleurs. La séquence des boxeurs dans le ring (03 : 47-03 : 59) évoque d'ailleurs l'idée du combattant qui doit faire sa place et résister pour habiter ce lieu. À sa façon, le travailleur mène lui aussi son combat. Les habitants de Villeray, Parc-Extension et Saint-Michel sont montrés dans leurs différents commerces, ils sont une facette du visage économique de la métropole. Les boulevards, autoroutes et rails de train évoquent à la fois la grande mobilité qui caractérise la ville, mais contrastent également avec les cours d'eau et les étendues de forêt. Au fil de la vidéo, les images de la ville viennent d'ailleurs à se présenter dans un jeu de miroir. Ainsi, l'idée de l'image citadine où tout se reproduit sans se distinguer est suggérée. Au cœur de ces immeubles qui se répètent à l'infini, l'œuvre incite à marquer la différence du territoire en se rappelant son histoire.

3.2.2 Exprimer la ville : entre rap, chant traditionnel et poésie

Si l'esthétique de l'œuvre qui oscille entre archives et images contemporaines inscrit la mémoire autochtone à l'intérieur de la ville, elle dévoile également le caractère construit de la métropole : celle-ci doit son existence à des générations de travailleurs qui la tissent, la creusent et l'habitent. Ces images qui présentent la construction de la ville et font appel à la mémoire sont également liées à un bagage sonore qui se déploie tout au long de la capsule. Dans un premier temps, seule la voix de Kanapé Fontaine entame l'œuvre :

Il y a dix mille ans, nous étions les mêmes. Nous empruntons la route de l'eau. Le bateau est grand pour l'amour, je ne te dis pas. Et les vagues annoncent une croisière où tu gouvernes mon corps. Qui a dit que le naufrage n'appartenait qu'aux marins ?
(00 : 58-01 : 36)

La marque temporelle qui ouvre le poème rappelle l'introduction d'un récit de tradition orale. Ces paroles convoquent la mémoire des premiers habitants du territoire : la solennité qui se dégage du ton de l'artiste instaure l'importance de raconter à nouveau cette histoire. Si cet extrait concerne l'arrivée par le détroit de Béring des premiers occupants des terres, les bateaux évoquent également l'histoire de la colonisation par les Européens. Lié à la perte, le naufrage dans ce cas désigne le cours des choses qui a été rompu. En ce sens, le naufrage peut être lu de multiples façons : il évoque à la fois le passé traumatique des Premières Nations et les différentes tensions territoriales qui subsistent à ce jour. L'eau qui est d'abord symbole de fluidité et de mobilité dans le poème est le même élément qui permet aux colonisateurs de se rendre sur le territoire.

De cette introduction qui retrace l'Histoire de Tiotiake, l'œuvre change soudain de registre avec l'apparition d'images citadines jumelée avec le rap de Random Recipe. Ainsi, ce choix artistique de mélanger la poésie orale et le rap donne à l'œuvre une sonorité particulièrement urbaine. Le poème qui dans un premier temps remémorait l'ancestralité du territoire, se poursuit au fil des représentations urbaines et s'y entremêle :

N'entendez-vous pas les ancêtres qui montent et qui descendent le Mont-Royal ? Qui montent et qui descendent du ciel bleu sur Montréal. Le son de leurs pas glisse sur l'asphalte. Par la tente qui résonne le chant du *Makusham*. Réveiller les légendes réveillera la mémoire. Le goût de l'eau des racines et de l'île au carrefour de l'Histoire. Nous sommes encore ici. Suivons l'appel. L'île est un carrefour où se mêlent les voix. Honorons les ancêtres qui montent et qui descendent le Mont-Royal. Qui montent et qui descendent du ciel bleu sur Montréal (03 : 59-04 : 50).

Dans ce passage, il est question d'entendre les ancêtres et leur héritage. Les traditions prennent ici la forme sonore : elles sont un appel, un chant, un bruit de pas qui glisse. Si l'île de Montréal est décrite comme un carrefour, la voie à prendre est celle qui honore le legs des aînés qui ont habité le territoire. Reconnaître la multiplicité des voix consiste alors à dévoiler les strates historiques qui ont mené à ce qu'est Montréal aujourd'hui. Ainsi, les images du passé collaborent avec cet appel, la mémoire à aller chercher est à la fois visuelle et auditive. Dans l'enchevêtrement des rues et bâtiments modernes, retrouver son chemin passe inévitablement par l'écoute des connaissances ancestrales.

En ce qui concerne le bagage sonore de l'œuvre, « le chant du *Makusham*²⁹⁰ » se fait entendre durant une bonne partie de la prestation, souvent jumelé aux sonorités rap. À ce propos, Guy Sioui Durand énonçait que depuis quelques années, « on assiste à la métamorphose des rythmes et des sons du tambour en hip-hop urbain²⁹¹ ». Dans la capsule de *La fabrique culturelle*, ce même phénomène est visible. Ainsi, plutôt que d'être enterré par le hip-hop, le bagage musical traditionnel innu est mis en relief par celui-ci. L'importance de la culture autochtone de l'artiste est d'ailleurs soulignée par le fait qu'une partie du poème est interprétée en langue innue. Le mélange qui s'opère entre l'anglais, le français et l'innu-aimun correspond au produit de la collaboration entre Kanapé Fontaine et Random Recipe. D'une certaine façon, ces artistes expriment le croisement culturel

²⁹⁰ Le terme *Makusham* a été abordé précédemment, il renvoie « aux danses innues » qui se font en cercle (Louis-Jacques Dorais, *op. cit.*, p. 28).

²⁹¹ Guy Sioui Durand, « Du Teueikan au Hip-Hop, des harangues à l'art-action », *Inter*, n° 104, p. 31.

présent à la fois dans les arts et sur le territoire de Tiotiake. Si Natasha Kanapé Fontaine n'appartient pas à la nation mohawk qui revendique le territoire montréalais, le fait d'exprimer qu'« il y a dix mille ans, nous étions tous les mêmes » témoigne du désir de reconnaître le bagage commun des Premières Nations. Sa présence en tant qu'Innue dans ce lieu rappelle également la forte présence autochtone dans les centres urbains. Qu'ils soient nés à Montréal ou venus d'autres communautés, les Premières Nations influencent le développement et la culture de la ville. Ainsi, l'œuvre « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* énonce que les traditions innues sont aussi ce qui constitue la métropole.

Dans le contexte d'affirmation actuel, Sioui Durand perçoit l'éclosion du hip-hop dans les communautés autochtones comme l'une des manifestations contemporaines de l'oralité. Il énonce que « ce renouveau de l'oralité autochtone, qu'elle soit musicale, poétique ou performative²⁹² » prend la forme d'un brouillage et d'un parcours entre les frontières des genres. Plus encore, ces « nouvelles zones de rencontre des univers de la poésie sonore et de l'art performance²⁹³ » donnent lieu à des événements où des artistes autochtones, québécois et européens se retrouvent sur une même scène. Ainsi, les liens entre la culture hip-hop et les artistes autochtones que désigne Sioui Durand concernent spécifiquement l'intermédialité. L'oralité devient la toile de fond sur laquelle se tissent les réseaux entre les médias. Tout comme dans la production artistique de *Random Recipe* et *Kanapé Fontaine*, ces interactions créent l'œuvre : elles permettent de parcourir les différents héritages musicaux, culturels et visuels. Dans « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*, la poésie orale qui se manifeste en premier effectue ensuite un parcours vers le hip-hop. Ce chemin de l'oralité instaure tout d'abord une dichotomie où d'un côté se trouvent la poésie orale et la nature versus le hip-hop et la ville de l'autre. Toutefois, ces séparations sont tranquillement abolies au cours de l'œuvre. Lorsque les sonorités rap se joignent au texte poétique, le genre de la prestation tend davantage vers le slam qui est fortement associé au paysage urbain. À ce sujet, l'écrivaine Anne Peyrouse explique que « les poèmes dits reflètent souvent l'urbain, ils traitent des problématiques de la ville et du "je" qui vagabonde dans cet environnement parfois inquiétant et injuste. Le

²⁹² *Ibid.*, p. 32.

²⁹³ *Ibid.*, p. 32.

slameur revêt souvent une cause sociale, parle d'injustice et de frustrations, exprime la révolte ou la déception²⁹⁴ ». Dans la capsule de *La fabrique culturelle*, le thème du vagabondage s'exprime entre autres par les images où l'on aperçoit Natasha Kanapé Fontaine seule au milieu des piétons ou bien au cœur de la forêt. Ainsi, l'héritage « des ancêtres qui montent et descendent le Mont-Royal » se manifeste dans un « je » qui vit au présent : l'artiste de Pessamit porte ces déambulations. Dans ce cas-ci, la solitude représentée par une seule personne au milieu de la foule semble indiquer qu'elle possède les connaissances des aînés.

Cependant, sa présence unique suggère également que dans ce contexte, l'injustice dont parle Peyrouse serait le peu de visibilité donnée aux traditions et aux Autochtones dans la métropole. Toutefois, plus on avance au fil de l'œuvre et plus ces tensions semblent se résoudre. La mémoire des images, des paroles, des chants et de la musique culmine et le « je » cesse de vagabonder pour désormais danser. L'héritage des routes, des cours d'eau et des flux migratoires — notamment symbolisés par une nuée d'oiseaux dans la vidéo — restitue au mouvement son caractère vivant. Dès lors, l'inquiétude urbaine soulevée par Anne Peyrouse devient la confiance de pouvoir parcourir ces nombreux endroits peuplés : les plans de Montréal à vol d'oiseau évoquent cette capacité à couvrir le territoire. Ainsi, le tambour, le rap et les chants traditionnels sont des sons qui voyagent : ils accompagnent la traversée de Tiotiake.

3.3 En conclusion pour le chapitre 3

À la suite de l'analyse des capsules présentées par *La fabrique culturelle*, plusieurs aspects nous permettent d'affirmer qu'il existe une continuité entre ces deux productions artistiques. Si la forme en témoigne — deux œuvres audiovisuelles qui entremêlent prestations artistiques et entrevues — les similarités sont visibles également sur le plan du contenu. À ce sujet, la question territoriale s'impose d'emblée comme le moteur de ces vidéos : les titres *femme territoire* et « *Tiotiake* » l'indiquent. Toutefois, pour parvenir à aborder ce sujet, les deux capsules empruntent des chemins différents. Dans le cas de la première, nous apprenons tout d'abord à connaître Natasha Kanapé Fontaine. Les

²⁹⁴ François Paré, *op. cit.*, p. 93.

chuchotements, le tambour et le chant créent un effet d'intimité : celle-ci se confie d'ailleurs à propos de son enfance et de son parcours identitaire. En se présentant, elle présente sa terre d'origine Pessamit à son tour. Ainsi, on apprend que l'art lui vient du souffle de ses grands-parents qui lui indique comment habiter le territoire. Par l'utilisation de la poésie et d'autres médias présents dans la capsule, Kanapé Fontaine exprime clairement le désir que les jeunes filles autochtones en viennent à se dire « femme territoire ». Dans ce contexte, les questions identitaires et territoriales vont de pair : la remédiation de la photographie sert à la fois à fixer son patrimoine visuel et créer sa carte d'identité. En regard de son identité autochtone qu'elle a redécouverte tardivement, les structures intermédiales favorisent l'idée du devenir devant la caméra. Les braconnages identitaires servent ici le propos de Kanapé Fontaine, la réappropriation doit se faire également sur le plan personnel. Toutefois, ce désir est toujours de l'ordre de ce qui est à venir. En effet, la résurgence que souhaite l'artiste de Pessamit n'en est pas à son aboutissement, les jeunes filles autochtones ne se disent pas toutes des « femmes territoires ». À cet égard, les arts permettent d'énoncer les violences multiples qui touchent cette partie de la population tout en leur procurant un terrain sur lequel il est possible d'agir. Les mécanismes qui poussent à l'oubli ou à la négation de l'identité autochtone sont alors pointés du doigt.

Dans la capsule « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*, il existe également une tension entre la mémoire de la ville et ce qui a été enfoui. Avec la remédiation d'archives, tout comme le bagage sonore et visuel autochtone, l'œuvre souligne le passé et le présent du territoire montréalais. Si Kanapé Fontaine et sa démarche artistique étaient les principaux sujets de la capsule « femme territoire », celle-ci présente la ville en tant que personnage central. En retraçant l'Histoire, il est question d'exprimer la présence autochtone des lieux. Dans un même mouvement, la capsule souligne également l'héritage des travailleurs venus des quatre coins du monde qui ont bâti Montréal. Au-delà de ces questions historiques, il demeure que *Tiotiake* est un territoire artistique habité par *Random Recipe* et *Natasha Kanapé Fontaine*.

Si l'on considère les deux capsules dans leur ensemble, la mémoire est de l'ordre de ce qu'il faut retrouver. Pour y parvenir, l'intermédialité est de mise : les archives et

l'esthétique de la photographie permettent de fixer un certain patrimoine visuel. Le tambour et les chants permettent eux de convoquer l'aspect sonore traditionnel. Mêlées au hip-hop, ces formes musicales évoquent l'héritage de différentes communautés avec comme point commun d'être présentes sur le territoire montréalais. Parallèlement à ces questions, les capsules souhaitent redonner à la collectivité par les affirmations et les réactualisations qu'elles présentent. Souligner l'héritage des ancêtres et l'importance du territoire correspond à la volonté de mieux vivre au présent. En effet, ces éléments visent à la fois le futur du performeur et de l'auditeur. À cet égard, la présence récurrente de la photographie au sein des capsules suggère l'idée d'offrir un portrait plus complet de la ville de Montréal et des artistes qui s'y trouvent. Le fait que trois femmes investissent l'univers hip-hop pointe également ce désir de modifier la perception courante de ce genre musical. Si la mise en contexte s'avère importante dans les deux œuvres, c'est qu'elle permet d'en dire davantage sur ce qui s'opère chez les artistes lorsqu'ils créent. Plus encore, ces entrevues érigent Kanapé Fontaine et les membres de Random Recipe au titre d'actrices importantes dans ces milieux artistiques.

Conclusion

Dans le cadre de ce mémoire, il a été démontré que l'intermédialité est une esthétique qui parcourt l'œuvre de Natasha Kanapé Fontaine. Avec l'analyse de quatre productions artistiques, nous avons voulu relever que les structures intermédiales dont elles étaient empreintes occupaient une place signifiante. À travers cette démonstration, nous avons énoncé l'hypothèse que les médiations et remédiations mettaient en exergue la culture innue. Dans cette lignée, nous avons ainsi observé l'imbrication des médias qui fait ressortir les thèmes de la mémoire, du territoire, de la transmission des connaissances et de l'oralité. Puisque l'intermédialité n'avait pas été utilisée jusqu'à maintenant comme lecture des productions artistiques étudiées, il a été nécessaire de mettre en lien les discours déjà existants sur l'œuvre de Kanapé Fontaine et cette nouvelle avenue.

Pour ce faire, nous avons d'abord dû explorer les traditions innues pour remonter jusqu'à Kanapé Fontaine et les artistes actuels de cette nation. Véritable élément central de la culture innue, le territoire influence le mode de vie, la vision du monde, la langue et la spiritualité. Nous avons ensuite traité la littérature innue actuelle en filiation avec les connaissances ancestrales. De ce parcours, il a ensuite été question d'observer les différentes théories intermédiales afin de les mettre en parallèle avec l'art autochtone contemporain au Québec. Nous avons ciblé ce que seraient les grandes lignes de l'intermédialité autochtone en soulevant la médiation des traditions orales, de la mémoire, de la transmission culturelle et du devenir. Ce cheminement a ensuite mené à la définition de l'oralité comme contexte premier des productions littéraires des Premières Nations. Ainsi, nous avons étudié ces formes les plus anciennes jusqu'à celles qu'on retrouve chez Natasha Kanapé Fontaine, dont l'oralité remaniée fait partie. Au fil de cette exploration des traditions orales, l'intermédialité s'est avérée une notion qui avait beaucoup en commun avec l'oralité : notamment en ce qui concerne les façons de représenter le discours et de réveiller la mémoire.

Le chapitre 2 a été constitué de l'analyse des recueils de poésie *Bleuets et abricots* et *Manifeste Assi*. Dans le cas du premier, la théorie intermédiaire d'Élizabeth Routhier nous

a permis de déceler la présence de remédiation des traditions orales ainsi que la mémoire comme instance médiatrice. Le mythe et le conte interagissent avec la poésie au cœur de cet ouvrage littéraire : la voix poétique refait le parcours des siens du début jusqu'à l'époque actuelle. Face aux violences historiques, les différentes structures intermédiaires permettent une réappropriation des noms et du territoire. La figure de la conteuse permet de tisser des liens entre les peuples opprimés : celle-ci concocte une recette orale fabriquée à même les symboles de diverses cultures. Les traditions orales sont instigatrices de révolte, elles permettent une traversée spectaculaire des événements qui ont marqué les victimes de la colonisation. De ces éléments parfois disparates, l'appel à la communauté se veut le lien qui parcourt l'œuvre. Que ce soit le registre mythologique ou celui du conte, la mémoire est inéluctable dans ce processus. Ainsi, la deuxième partie de l'analyse de *Bleuets et abricots* présente la dimension mémorielle par ce qu'elle permet de faire passer : une reprise de possession du territoire physique, corporel et imaginaire. La mémoire vient donc lier l'individu et son environnement : les noms des ruisseaux et des forêts sont intrinsèquement liés à son propre nom.

Pour sa part, *Manifeste Assi* donne lieu à la présence d'intermédialité puisqu'il enchâsse deux produits médiatiques fictifs en son sein : « Amalgame de terre noire ma terre assi » est un manifeste créé à l'intérieur du recueil et « Chant à Papakissik » s'impose comme un chan traditionnel au cœur de l'œuvre. Si le propos du livre est d'abord et avant tout environnemental — les chants innus appellent la tradition pour survivre et guérir — la section du manifeste plus politique (« Amalgame de terre noire ma terre assi ») poursuit cette revendication en établissant une filiation avec les poètes québécois Chamberland et Miron qui énoncent la résistance, le rêve d'un territoire et la difficulté de s'exprimer en l'absence de cet espace géographique et imaginaire. Toutefois, les remédiations du chant, du tambour et du rêve font en sorte que le recueil se structure selon des éléments traditionnels innus. Cet élément nous a donc permis d'associer l'œuvre avec le manifeste de Taiaiake Alfred qui énonce l'importance de la forme d'un tel ouvrage.

Le chapitre 3 a donné cours à l'analyse de deux vidéos qui sont issues de la plateforme *La fabrique culturelle*. En délaissant le modèle d'Élizabeth Routhier qui s'appliquait aux textes littéraires, nous avons traité des remédiations au sens plus large,

c'est-à-dire la représentation d'un média dans un autre. La première œuvre intitulée *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* a été analysée selon la réindigénisation et la théorie des braconnages identitaires. Ainsi, nous avons relevé que les procédés utilisés au cours de la vidéo donnent lieu à une performance orale. Celle-ci vise l'affirmation d'une parole autochtone, à la fois pour l'artiste et les jeunes filles issues des Premières Nations qui la regarderont. La remédiation de la photographie a permis d'aborder la mémoire visuelle qui réside dans cette production artistique. Au terme de cette étude, nous avons conclu que l'artiste cheminait à travers ces structures intermédiaires et à travers son identité. Tout au long de ce parcours, des tensions s'exposent en lien avec le passé traumatique des Premières Nations. Dans ce contexte, revendiquer le statut d'artiste autochtone correspond à un désir de guérison et la promesse d'un avenir fécond.

En ce qui concerne « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe*, l'acte de réindigéniser concerne plus particulièrement la ville de Montréal. Ainsi, les archives et les images contemporaines visent à marquer un bagage autochtone sur ce territoire. Le braconnage identitaire consiste ici à se réapproprier une représentation artistique de la métropole : présenter un portrait où nations autochtones et groupes minoritaires collaborent pour habiter les lieux. Parfois difficile, parfois enrichissant, le fait d'habiter cette « île-carrefour » se manifeste par un travail perpétuel qui est à la fois la construction de lieux et la mise en place d'un imaginaire. Le tambour qui se transforme en rap et le chant du makusham qui devient un slam soulignent la cohabitation d'une oralité plus ancienne et d'une néo-oralité sur le territoire de Tiotiake.

Somme toute, les analyses de ces deux chapitres démontrent que chaque œuvre possède ses propres mécanismes intermédiaires. S'il est vrai que certains se recoupent, ils sont toutefois plus attribuables à une production artistique en particulier. Avant d'amorcer ce mémoire, notre intuition était que la notion d'intermédialité s'appliquait à l'œuvre de Kanapé Fontaine, mais qu'elle était encore peu répandue dans l'art autochtone. En regard de ce qui ressort de ces trois chapitres, nous pouvons énoncer que l'intermédialité ne constitue pas un nouveau cadre. Bien au contraire, les différentes analyses de l'oralité, de la littérature et de la musique autochtone ont démontré que ces structures sont présentes et ancrées dans ces cultures. Si le qualificatif « intermédiaire » est relativement récent dans le

discours sur les œuvres, cela n'empêche pas que notre étude des traditions orales, des chants traditionnels innus et du tambour démontre des imbrications entre ces formes médiatiques. Avec cette analyse, notre désir était de conclure que l'intermédialité autochtone constituait un cadre théorique valide et qu'il pouvait s'appliquer à d'autres artistes que Natasha Kanapé Fontaine. Au cours de ces pages, les thèmes de la mémoire médiatrice et de l'oralité comme contexte premier mènent à penser que c'est bien le cas : ceux-ci sont des traits que l'on peut retrouver chez différents créateurs. À ce sujet, Guy Sioui Durand relève plusieurs exemples :

Qui plus est, on peut observer divers passages interdisciplinaires : entre rap et vidéoclips visibles chez Samian (son premier album *Face à soi-même*) [...] C'est aussi le cas des « entre-deux », entre danse traditionnelle et performance, qui inspire l'artiste atikamekw Eruoma Awashish dans ses installations, comme pour *Icône* : le sens du sacré au Musée amérindien de Mashteuiatsh, ou entre rituels et poésie dans des événements internationaux de poésie sonore, tels qu'*Os brûlé* à Mashteuiatsh en 2008, ou de performance, comme *Art nomade* tenu à Chicoutimi en octobre 2009 [...] ²⁹⁵.

Ces « entre-deux » et « divers passages interdisciplinaires » concernent spécifiquement l'intermédialité : les artistes mentionnés traversent les frontières médiatiques. En introduction, nous avons posé la question de l'esthétique en art autochtone. D'une certaine façon, Sioui Durand offre une partie de la réponse qui correspond à notre analyse : le parcours entre les médias dépasse l'aspect stylistique pour indiquer que ces artistes autochtones sont à la fois titulaires de leurs traditions et du contexte actuel dans lequel ils évoluent. À propos de la relève des artistes des Premières Nations, Sarah Henzi affirme :

Leurs interventions ou « actions esthétiques » témoignent de la contemporanéité et du caractère florissant et innovateur du domaine multidisciplinaire des études autochtones, un élément clé dans la création d'un espace public transcontinental où les productions autochtones participent au renouvellement, à la réaffirmation et à la résurgence, et offrent de nouvelles formes d'action politique, de transformation sociale et de guérison ²⁹⁶.

Ainsi, les « nouveaux médias » constituent des outils qui permettent d'aller cueillir la mémoire et fabriquer l'avenir. Tel qu'énoncé auparavant, l'œuvre de Kanapé Fontaine participe à un mouvement de résurgence et de réactualisation des connaissances traditionnelles. Notamment avec l'audiovisuel et les plateformes web, nous avons constaté

²⁹⁵ Guy Sioui Durand, *Du teueikan au hip-hop, des harangues à l'art action*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁶ Sarah Henzi, *op. cit.*, p. 181-182.

que les formes ancestrales pouvaient être reproduites. La forme et les relations intermédiatiques de ces productions artistiques permettent d'atteindre un objectif communautaire : leur diffusion se fait aisément tout en respectant le plus possible les traditions desquelles elles sont issues. Dans les vidéos de Kanapé Fontaine, la dimension numérique et le montage permettent d'accumuler les divers héritages et faire cohabiter le passé avec aujourd'hui. De cette façon, le territoire, la langue et le mode de vie sont transmis par de nouvelles voies. Les entre-deux qui caractérisent l'intermédiarité rejoignent donc une panoplie de situations limitrophes vécues par certains artistes autochtones. À la croisée des territoires et des cultures, les processus intermédiaires permettent d'harmoniser ces éléments. Plus encore, ces particularités de l'époque contemporaine — où la guérison et la collecte de l'héritage s'avèrent des questions primordiales pour plusieurs créateurs des Premières Nations — peuvent désormais s'afficher par une multitude de traces : qu'elles soient écrites, visuelles, auditives ou matérielles.

Bibliographie

Œuvres à l'étude

KANAPÉ FONTAINE, Natasha. (2012). *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, coll. « poésie », Montréal : Mémoire d'encrier.

KANAPÉ FONTAINE, Natasha. (2014). *Manifeste Assi*, coll. « poésie », Montréal : Mémoire d'encrier.

KANAPÉ FONTAINE, Natasha. (2016). *Bleuets et abricots*, coll. « poésie », Montréal : Mémoire d'encrier.

LA FABRIQUE CULTURELLE. (2016, 2 février). *Natasha Kanapé Fontaine : femme territoire* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/6552/natasha-kanape-fontaine-femme-territoire>.

LA FABRIQUE CULTURELLE. (2017, 4 juillet). « *Tiotiake* », *Natasha Kanapé Fontaine et Random Recipe* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/9803/tiotiake-natasha-kanape-fontaine-et-random-recipe>.

Autre œuvres

BACON, Joséphine. (2009). *Bâtons à message/Tshissinuashitakana*, coll. « poésie », Montréal : Mémoire d'encrier.

BÉCHARD, Deni Ellis et Natasha Kanapé Fontaine. (2016). *Kuei je te salue : conversation sur le racisme*, coll. « Parcours », Montréal : Écosociété.

KANAPÉ FONTAINE, Natasha. (2014, 17 mai). *Marche des peuples # 3* [Vidéo en ligne]. Repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=u2QJzj1sKzo>.

KAPESH, An Antane. (1976). *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu / Je suis une Maudite sauvagesse*, Montréal : Leméac.

KAPESH, An Antane. (1979). *Qu'as-tu fait de mon pays ?*, Montréal : Éditions impossibles.

MIRON, Gaston Miron. (1998). *L'homme rapaillé*, Montréal : Typo.

ROY, Amanda (cinéaste). (2013). *Tio'tia:ke — Montreal* [Film documentaire]. Montréal : Wapikoni Mobile. Repéré à <http://www.wapikoni.ca/films/tiotiake-montreal>.

Intermédialité

BOLTER, Jay David et Richard Grusin. (2000). *Remediation—Understanding New Media*, Cambridge : MIT P.

BESSON, Rémy. (2014, 29 avril). « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité » [Billet de blogue]. Repéré à <https://cinemadoc.hypotheses.org/2855>.

CHAGNON, Karina. (Printemps 2016). « Muliats et Avant les rues : la politique de l'œuvre hétérolinguale », *Intermédialités*, n° 27, pp. 1-31.

DODET, Cyrille. (2015). *Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles*, Thèse de doctorat, Université de Montréal et Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Montréal et Paris.

GAUDERAULT, André et Thierry Groensteen (dir.) (1998). *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec et Angoulême : Éditions Nota Bene et centre national de la bande dessinée et de l'image.

GHARBI, Farah A. (2010). *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

HUGLO, Marie-Pascale. (2003). « Le secret du raconteur », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, pp. 45-62.

« Mémoire et médiations » (printemps 2004). *Protée*, vol. 32, n° 1, p. 5-99.

MULLER, Jürgen E. (2006). « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, pp. 99-110.

ROUTHIER, Élisabeth (2012). « L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'*Océan mer*, d'Alessandro Baricco », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

« Traverser » (automne 2012, printemps 2013). *Intermédialités*, n° 20, p. 7-308.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.

VERMETTEN, Audrey. (2005). « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au -dessous du volcan de Malcom Lowry* ». *Poétique*, n°144, pp. 491-508.

WOLF, Werner. (1999). *Musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*, Amsterdam–Atlanta: Rodopi.

Oralité

JEANNOTTE, Marie-Hélène. « De la voix au papier. Stratégies de légitimation des publications des mythes oraux des Premières Nations au Québec », *Mémoires du livre*, Vol. 7, n° 2, Printemps 2016, pp. 1-27.

ONG, Walter J. (2014). *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, coll. « graphê », Paris : Éditions des Belles Lettres.

MARACLE, Lee. (2007). *Oratory on oratory*. Dans Kamboureli, Smaro & Miki, Roy. *Trans.Can.Lit: Resituating the Study of Canadian Literature*, Waterloo: Wilfred Laurier Press.

PARÉ, François. (2015). « Esthétique du Slam et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », *Voix et images*, Vol. 40, n° 2, pp. 89-103.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, coll. « Poétique », Paris : Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1990). *Performance, réception, lecture*, coll. « L'Univers des discours », Longueuil : Éditions Le Préambule.

Études sur la littérature autochtone

- BOUDREAU, Diane. (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*. Montréal : Hexagone.
- BOUDREAU, Diane. (2015). « An Antane Kapesh, écrivaine (1926-2004) ». Dans Collectif d'écriture sous la direction de Florence Piron and Piron, Florence et al. (dir.), *Femmes savantes, femmes de sciences Tome 2*, Québec : Éditions science et bien commun. Repéré à : <https://femmessavantes2.pressbooks.com/chapter/an-antane-kapesh-1926-2004/>
- CARON, Jean — François. (2012). « La plume autochtone/émergence d'une littérature », *Lettres québécoises*, n° 147, pp. 12-15.
- DORAIS, Louis-Jacques. Maurizio Gatti et al. (2010). *Littératures autochtones*, Coll. « Essai », Montréal: Mémoire d'encrier.
- EPISKENEW, Jo-Ann. (2009). *Taking back our spirits*, Winnipeg: University of Manitoba Press.
- GATTI, Maurizio. (2004). *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, coll. « Cahiers du Québec. Collection littérature », Montréal : Hurtubise.
- GATTI, Maurizio. (2006). *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, Montréal : Hurtubise.
- HENZI, Sarah. (2011). *Inventing Interventions: Strategies of reappropriation in Native American and First Nations Literatures*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- HENZI, Sarah. (2016). « "La grande blessure" : Legs du système des pensionnats dans l'écriture et le film autochtones au Québec », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 2-3, pp. 117-182.
- LAMY BEAUPRÉ, Jonathan. (2013). « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien ». *Temps zéro*, no. 7. Repéré à : <http://tempszero.contemporain.info/document1096>.

- LÉTOURNEAU, Jean-François. (2015). *Le territoire dans les veines. Études de la poésie amérindienne francophone (1985-2014)*, Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- MARCOUX, Gabrielle. (2017). « L'âme en tannage de Natasha Kanapé Fontaine : Souveraineté orale, territoriale et mémorielle », *Canadian Review of Comparative Literature /Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Volume 44, n° 1, pp. 68-81.
- MOMADAY, N. Scott. (2001). « The Man Made of Words. » Dans John L. Purdy and James Ruppert (éd.), *Nothing but the Truth: An Anthology of Native American Literature*. New Jersey: Prentice Hall, pp. 82–93.
- NADEAU LAVIGNE, Julie. (2012). *Approches du territoire dans la littérature autochtone du Québec : La saga des Béothuks de Bernard Assiniwi et Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal.
- PAPILLON, Joëlle. (2016). « Apprendre et guérir : Les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesh, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine », *Recherches amérindiennes au Québec*, Volume 46, n° 2-3, pp. 57-65.
- SINCLAIR, Niigaanwewidam James. (2014). « The Power of Dirty Waters: Indigenous Poetics». Dans Neal McLeod (éd.), *Indigenous Poetics in Canada*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- SIOUI, Cassandre. (2014). *De l'enchevêtrement des frontières à la précarité identitaire : une étude de la représentation des lieux dans Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau et Kuessipan de Naomi Fontaine*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

À propos l'art autochtone

- BERTRAND, Karine. (2013). *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

COLLECTIF DES COMMISSAIRES AUTOCHTONES (CCA/ACC). (2016, 24 août).
Mémoire déposé dans le cadre du processus de consultation publique pour le
renouvellement de la politique culturelle du Québec.

MANIFESTE POUR L'AVANCEMENT DES ARTS, DES ARTISTES ET DES ORGANISATIONS
ARTISTIQUES AUTOCHTONES AU QUÉBEC. (2018). Repéré à
[http://www.ondinnok.org/manifeste-pour-l'avancement-des-arts-des-artistes-et-
des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec/](http://www.ondinnok.org/manifeste-pour-l'avancement-des-arts-des-artistes-et-des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec/).

MARTIN, Keavy et Dylan Robinson. (2016). *Arts of engagement: Taking aesthetic action
in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Waterloo:
Wilfrid Laurier University Press.

SIOUI DURAND, Guy. (2003). « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est
une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n°3, pp. 23-35.

SIOUI DURAND, Guy. (2003). « L'art vivant à tous les jours ? », *Inter*, n° 85, pp. 24-26.

SIOUI DURAND, Guy. (2009). « Peaux visuelles », *Inter*, n° 104, pp. 40-40.

SIOUI DURAND, Guy. (2009-2010). « Du teueikan au hip-hop, des harangues à l'art
action », *Inter*, n° 104, pp. 31-33.

SIOUI DURAND, Guy. (2016). « L'Onderha », *Inter*, n° 122, pp. 4-19.

Études autochtones

ALFRED, Taiaiake. (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone*, coll.
« Essais », Wendake : Hannenorak.

AUDET, Véronique. (2015). *La scène musicale populaire autochtone au Québec.
Dynamiques relationnelles et identitaires*, Thèse de doctorat, Université de
Montréal, Montréal.

BOUCHARD, Serge et Mathieu Mestokosho. (2017). *Récits de Mathieu Mestokosho,
chasseur innu*, coll. « boréal compact », Montréal : Boréal.

BRAVE NOISECAT, Julian. (2017). « La lutte de Standing Rock. 1— La leçon de Standing
Rock ». *Nouveaux cahiers du socialisme*, n° 18, pp. 117-120.

- DORAN, Anne. (2018). « Territoire et sacré chez les Innus », *Théologiques*, vol. 16, n°1, pp. 117-142.
- D'ORSI, Annalisa. (2013). « Conservation et innovation : Les articulations contemporaines de la tradition innue », *Recherches amérindiennes au Québec*, Volume 43, n° 1, pp. 69–85.
- DUPUIS, Renée. (1997). *Tribus, Peuples et Nations : les nouveaux enjeux des revendications autochtones au Canada*, Montréal : Boréal.
- GRAND CHIEF JOSEPH TOKWIRO NORTON. (2017, 26 octobre). *Réponse à opinion Montréal : territoire mohawk non cédé?*. Repéré à <http://www.kahnawake.com/answersback/attachments/MCK-ResponseToLaPresse-FR-Oct24-17-SIGNED.pdf>
- KING, Thomas. (2012). *L'indien malcommode*, Montréal : Boréal.
- LACASSE, Jean-Paul. (1996). « Le territoire dans l'univers innu d'aujourd'hui », *Cahiers de géographie du Québec*, Volume 40, n° 110, pp. 185–204.
- MINIFIE, Leena. (2017). « Les gardiens de l'eau et de la terre », *Relations*, n° 790, pp. 17-19.
- PARENT, Alexandra. (2014). *Couverture journalistique des affaires de droit relatif aux peuples autochtones au Québec : le cas d'Idle no more*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- SAVARD, Rémi. (2004). *La forêt vive*, Montréal : Boréal.
- SAVARD, Rémi. (2016). *Carcajou à l'aurore du monde : fragments d'écrits d'une encyclopédie orale innue*, coll. « Textes amérindiens », Montréal : Éditions des Recherches amérindiennes au Québec.
- SIMPSON, Leanne. (2011). *Dancing on our turtle's back: Stories of Nishnaabeg re creation, resurgence and a new emergence*, Winnipeg: ARP.
- ST-AMAND, Isabelle. (2010). « Retour sur la crise d'Oka : l'histoire derrière les barricades ». *Liberté*, vol. 51, n° 4, pp. 81-93.

TURGEON, Laurier. (2005). « Les ceintures de wampum en Amérique ». *Communications*, vol. 77, pp. 17-37.

VINCENT, Sylvie. (2008). « Le projet de la rivière Romaine vu et rapporté par la presse écrite », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n° 2-3, pp. 148-152.

VINCENT, Sylvie. (2009). « Se dire Innu hier et aujourd'hui : l'identité est-elle territoriale ? ». In *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, sous la dir. De Natacha Gagné, Thibault Martin et Marie Salaün, pp. 261-273, Québec : Presses de l'Université Laval/DIALOG.

COMMISSION DE VÉRITÉ ET RÉCONCILIATION DU CANADA. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press.

Sites internet

BONSOUND. (s. d.). Random Recipe. Repéré à <https://www.bonsound.com/fr/artiste/random-recipe/>

KANAPÉ FONTAINE, Natasha. (s. d.). Biographie. Repéré à <https://natashakanapefontaine.com/biographie/>.

LA FABRIQUE CULTURELLE. (s. d.). À propos. Repéré à <https://www.lafabriqueculturelle.tv/a-propos>.

MÉMOIRE D'ENCRIER. (s. d.). La maison. Repéré à <http://memoiredencrier.com>.

Autres

CASSIVI, Marc. (2016). « Natasha Kanapé Fontaine : se tenir debout ». La presse (Montréal). Repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201605/04/01-4978043-natasha-kanape-fontaine-se-tenir-debout.php>.

DEMERS, Jeanne et Lise Gauvin. (1976). « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, Vol. 12, n° 1-2, pp. 157-177.

- DUMASY, Lise et Chantal Massol. (2001). *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e — XX^e siècles*, Paris : L'Harmattan.
- GRENON, Guillaume et Jonathan Roberge. (2017). « De l'Internet, du Québec, et de l'Internet québécois. Essai sur les nouveaux modes de régulation numérique de la culture », *Recherches sociographiques*, Vol. 58, n° 1, pp. 23-41.
- GUY, Chantal. (2018). « Natasha Kanapé Fontaine : au nom des siennes ». La presse (Montréal). Repéré à <http://www.lapresse.ca/arts/television/201801/22/01-5151029-natasha-kanape-fontaine-au-nom-des-siennes.php>.
- HAREL, Simon. (2006). *Les braconnages identitaires*, coll. « Le soi et l'autre », Montréal : VLB éditeur.
- LATOUCHE, Daniel et Diane Poliquin-Bourassa. (1980). « Les manifestes politiques québécois : médium ou message ? », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, pp. 31-42.
- LEFILLEUL, Alice. (2014, 19 septembre). « Du poème à l'activisme. Entrevue avec Natasha Kanapé Fontaine ». Artichaut Magazine (Montréal). Repéré à <http://artichautmag.com/natasha-kanape-fontaine-du-poeme-lactivisme/>.
- MARCOTTE, Gilles et Pierre Nepveu. (dir.) (1992). *Montréal imaginaire : Ville et littérature*, Montréal : Fides.
- MIGNAULT, Alexandra. (1^{er} février 2016). Les libraires (Québec). Repéré à <http://revue.leslibraires.ca/articles/poesie-et-theatre/puissante-poesie>.
- MONTRÉAL EN STATISTIQUES. (2018, Mai). Profil sociodémographique 2016. Arrondissement de Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension. Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,68087685&_dad=portal&_schema=PORTAL.
- SELAO, Ching (2011). « Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, pp. 99-114.

