

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES LANGUES SE DÉLIENT : TRADUIRE LA RUPTURE DE LA COLONIALITÉ

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT DE SÉMIOLOGIE

PAR
KA CHAGNON

MAI 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude va à mon directeur de thèse, Sylvano Santini, pour son suivi judicieux, ainsi qu'à ma co-directrice, Dalie Giroux, qui a su m'aiguiller en matière de théories décoloniales. Ce travail n'existerait pas sans votre aide.

Merci à Andy, complice d'aventures et du quotidien, qui m'a soutenu·e par son optimisme et sa discipline. Merci à Loïs, Enok, Claude-Catherine, Andrea et Christina ; vous êtes ma famille. Merci à Pauline et Raymond qui m'ont encouragé à poursuivre ce projet.

Merci aux artistes qui m'ont accordé leur temps précieux, tout particulièrement Skawennati, Tracey Deer et Chloé Leriche. Merci à Hannah Claus et à EVOQ Architecture pour les images. Merci à Montréal Autochtone pour leur offre de cours de langue, pour les événements artistiques et communautaires.

Enfin, cette recherche a reçu un soutien financier du FRQSC. Je remercie également le centre Figura pour avoir contribué aux événements du groupe Traduire les humanités qui ont nourri cette recherche.

AVANT-PROPOS

The colonial attitude is characterized not only by scopophilia, a drive to look, but also by an urge to penetrate, to traverse, to know, to translate, to own and exploit.¹

¹ David Garneau, « Imaginary Spaces of Conciliation and Reconciliation », dans *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Dylan Robinson et Keavy Martin (dir.), Waterloo, Wilfrid Laurier Press, 2016, p. 23

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 COLONIALISME, OCCIDENTALISME ET TRADUCTION	13
1.1 Histoire de la traduction idéologique	14
1.1.1 Traductologie et langues autochtones	16
1.1.2 L'asymétrie dans les rapports de force entre les langues	18
1.2 Des postulats universalistes à déconstruire	21
1.2.1 Postulat 1 : le monolinguisme et le bilinguisme d'État	22
1.2.2 Postulat 2 : la traduction se limite aux textes écrits	26
1.2.3 Postulat 3 la catégorisation des types de textes	29
1.2.4 Postulat 4 la traduction professionnelle	31
1.2.5 Postulat 5 :les modalités d'interfaces culturelles non linguistiques	34
1.3 Quels espoirs pour la décolonisation de la discipline ?	35
CHAPITRE 2 ZONES DE CONVERGENCES DANS LA FRANCOSPHÈRE	39
2.1 Zones de tensions théoriques	45
2.2 Convergences conceptuelles traductives	51
2.2.1 Stratégies langagières et traductives décoloniales	57
2.3 Des langues qui s'écouent	69

CHAPITRE 3 MÉTHODES DE TRADUCTION DÉCOLONIALES	74
3.1 La Condéfaction Haudenosaunee du futur : réflexions méthodologiques	74
3.2 Traduction intersémiotique et décolonialité	78
3.3 Des techniques d'édition à la pratique traductive	84
3.3.1 Matérialité du récit à partir de wampum	91
3.3.2 Travailler avec des savoirs ancestraux	102
3.4 Une énonciation située	106
CHAPITRE 4 TRADUIRE L'ORALITÉ : THÉÂTRE, CINÉMA ET TÉLÉVISION	111
4.1 La collectivisation de la (non-)traduction : un enjeu politique	112
4.1.2 La non-traduction collective et le contre-pouvoir	117
4.1.3 <i>Muliats</i> et l'agencement collectif d'énonciation	126
4.1.4 Acte d'apprentissage et fuite des matériaux	129
4.2 <i>Avant les rues</i> : acte collectif de traduction	133
4.2.1 Traductibilité et rapports coloniaux	136
4.2.2 Un agencement collectif stratifié	141
4.3 <i>Mohawk Girls</i>	151
4.3.1 Engagement envers la revitalisation langagière	155
4.3.2 <i>Mohawk Girls</i> et l'identité kanien'kehá:ka contemporaine	161
4.4 Une réalisatrice en marge de sa communauté	177
4.5 Les fonctions du langage	183
4.5.1 Des sémiotiques mixtes	185
CHAPITRE 5 TRADUCTION SÉMIOTIQUE EN MILIEU URBAIN	188
5.1 <i>Hochelaga Rock</i> de Hannah Claus : relecture anthropophage de Montréal	192
5.1.2 Traduction des interfaces culturelles et la diversité des savoirs	200
5.2 Autochtoniser Montréal par l'architecture et le design urbain	205

5.2.1	Montréal, métropole de la réconciliation ?	208
5.3	Les principes de design autochtone	211
5.3.1	Propositions de projets de design et d'architecture à Montréal	213
5.4	Des lieux urbains de contre-traduction	221
CONCLUSION		224
ANNEXE A ENTREVUE AVEC SKAWENNATI		247
ANNEXE B ENTREVUE AVEC CHLOÉ LERICHE		262
ANNEXE C TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE DE TRACEY DEER		275
BIBLIOGRAPHIE		308

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Nous tendons les perches, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal	80
Figure 3.2 Le retour du Pacificateur, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal	99
Figure 3.3 Le retour du Pacificateur, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal	102
Figure 3.4 Nous tendons les perches, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal	106
Figure 4.1 Cartes des communautés autochtones du Québec	114
Figure 4.2 Muliats, Théâtre Denise-Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal	121
Figure 4.3. Muliats, Théâtre Denise Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal	128
Figure 4.4 Muliats, Théâtre Denise-Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal	130
Figure 4.5 Avant les rues	147
Figure 4.6 Mohawk Girls	166
Figure 4.7 Mohawk Girls	170
Figure 5.1 Hochelaga Rock, article, Tiohtiá:ke/Montréal	193
Figure 5.2 Hochelaga Rock, article, Tiohtiá:ke/Montréal	195
Figure 5.3 Hochelaga Rock, article, Tiohtiá:ke/Montréal	197
Figure 5.4 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal	212
Figure 5.5 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal	215
Figure 5.6 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal	219

RÉSUMÉ

Les implications langagières du colonialisme d'établissement sont le signe d'enjeux politiques et sociaux éminemment larges. Notamment, l'existence continue des langues autochtones met en lumière la fonction de la traduction et les postulats occidentaux convenus à ce sujet. Partant de l'hypothèse que la colonisation affecte toutes les sphères de la vie, la présente recherche vise à déterminer, dans un premier temps, en quoi la traduction s'avère être un outil de pratique coloniale. Dans un deuxième temps, on se tournera vers le domaine des arts autochtones, un champ de réflexion privilégié sur les enjeux (dé)coloniaux, en ceci que les productions artistiques travaillent le symbolique et l'imaginaire pour y ouvrir des possibles. Par un dialogue entre études autochtones et décoloniales, d'un côté, et théories de la traduction sémiotique de l'autre, l'analyse du corpus de productions artistiques cherchera enfin à esquisser les contours d'une méthodologie traductive inscrite dans une approche décoloniale. Le corpus interdisciplinaire se compose de textes, au sens large, témoignant d'une diversité de formes – littéraires, théâtrales, filmiques, télévisuelles, architecturales et visuelles –, et s'accompagne d'entrevues avec des artistes. Il s'agira enfin de voir l'intérêt de la traduction intersémiotique à révéler des caractéristiques propres à la traduction décoloniale et ainsi repousser les frontières conceptuelles et les postulats occidentaux de la traduction.

Mots clés :

Traduction, traduction sémiotique, décolonisation, postcolonialisme, art autochtone contemporain, agencements collectifs d'énonciation, rupture épistémique.

ABSTRACT

Language issues in the context of settler colonialism reflect much broader political and social questions. Amongst them, the continued existence of Indigenous languages highlights the role and Western assumptions in translation studies. Working from the hypothesis that colonization is a structure that operates in all spheres of life, this research seeks to determine, first, how translation is a tool of colonial practice. Secondly, we focus on Indigenous arts, an area where (de)colonial issues can be explored, since artistic productions engage with the symbolic and the imaginary, thereby unlocking new possibilities. Through a dialogue that weaves Indigenous and decolonial studies with theories of semiotic translation, the study of artistic productions aims to determine what a decolonial translation methodology might look like. The interdisciplinary corpus consists of texts in the broadest sense of the term that reflect a diversity of forms—including literature, theatre, film, television, architecture, and visual arts and is complemented by interviews with artists. The dissertation demonstrates the value of intersemiotic translation in revealing characteristics specific to decolonial translation and in pushing the conceptual boundaries and Western assumptions of translation.

Keywords : Translation, semiotic translation, decolonization, postcolonialism, contemporary Indigenous art, collective statement arrangements, epistemic disengagement.

INTRODUCTION

Au Canada, la traduction est conçue, enseignée et comprise comme la pratique d'un transfert culturel entre deux « solitudes » culturelles et linguistiques. Pourtant, plus de soixante langues autochtones sont parlées actuellement à travers le territoire. Selon le dernier recensement de Statistique Canada, seulement trois de ces langues – le cri, l'ojibwé et l'inuktitut – ont des chances de survie au-delà des cinquante prochaines années si l'on n'augmente pas le financement actuel². Cette marginalisation de la présence autochtone et la violence coloniale qui le sous-tend s'inscrivent dans la logique historique de la colonisation européenne des Amériques. En effet, Patrick Wolfe soutient que depuis l'arrivée des Européens sur le continent, les pouvoirs coloniaux, de concert avec les instances religieuses, ont employé un ensemble de stratégies pour procéder à l'élimination de la présence autochtone au profit de la société coloniale³. Wolfe fait également appel au concept de « grammaire organisationnelle de la race » pour décrire comment se sont déployés les processus de génocide et de colonialisme de peuplement, par exemple en forgeant des taxonomies raciales différentielles :

Les Noirs étaient racisés en tant qu'esclaves ; l'esclavage constituait leur condition noire. Parallèlement, les peuples autochtones n'ont pas été tués, chassés de leurs terres, romantisés, assimilés, enfermés, élevés comme

² Statistique Canada, « Les langues autochtones au Canada », recensement de 2011, en ligne, <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011003_3-fra.cfm>, consulté le 4 janvier 2017>, consulté le 15 mars 2017.

³ Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassell, 1999, p. 3.

Blancs et autrement éliminés en tant que premiers habitants du territoire, mais en tant qu'*Indiens*.⁴

Pour le sociologue et penseur politique péruvien Aníbal Quijano, la colonisation constitue le pendant de la modernité. Elle commence par la Conquête et l'imposition d'une « grammaire organisationnelle » composée de hiérarchies raciales (et genrées). La taxonomie raciale illustre la manière dont la langue elle-même est investie de rapports de force⁵. Prenons, à titre d'exemple, la notion d'esclavage telle que conçue par cette « grammaire organisationnelle » coloniale ; le travail sur la langue révèle une tentative de refaçonner des significations déshumanisantes. Plutôt que de penser que l'esclavage s'applique à l'identité d'une personne, comme c'est le cas avec l'emploi du mot « *slave* / esclave », on préférera l'expression « *enslaved person* / personne mise en esclavage » pour mettre l'accent sur l'action que subit cet individu contre son gré. Ces exemples de réflexion terminologique s'inscrivent dans un examen plus large du racisme et de l'antiracisme au niveau sociétal⁶.

De fait, de telles questions langagières témoignent d'enjeux politiques et sociaux éminemment larges. Dépassant la question historique, l'existence continue des langues autochtones, malgré des siècles de tentatives d'éradication, mettent en lumière la fonction et les postulats occidentaux convenus de la traduction.

⁴ Patrick Wolfe, "Settler colonialism and the elimination of the native", *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 4, décembre 2006, p. 388. Je traduis. "Black people were racialized as slaves; slavery constituted their blackness. Correspondingly, Indigenous North Americans were not killed, driven away, romanticized, assimilated, fenced in, bred White, and otherwise eliminated as the original owners of the land but as Indians." L'auteur souligne.

⁵ Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú indígena*, 29, 1991, p. 11-20. Traduction anglaise : "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, vol. 21, n° 2-3, 2007, p. 168-78.

⁶<https://www.frustrationmagazine.fr/un-article-destine-aux-blancs-ou-quand-le-racisme-quotidien-et-structurel-nest-ni-un-delire-victimaire-ni-reserve-aux-cours-magistraux/>

Selon le sémioticien argentin Walter Mignolo, l'enjeu des langues autochtones n'est qu'un aspect de l'expérience de la colonisation. Il distingue ainsi différents vecteurs de colonisation : l'économie (par l'appropriation des territoires et des ressources), l'autorité (la gestion monarchique ou religieuse), le pouvoir militaire, la colonisation des savoirs, des langues, des catégories de pensée, des formes de savoir et, enfin, de l'être (la subjectivité)⁷. Ces vecteurs sont implantés depuis les premiers essais de traduction et d'interprétation effectués par les explorateurs européens et les missionnaires débarqués dans les Amériques. De son côté, la critique littéraire et traductologue Barbara Godard relève la façon dont les stratégies coloniales, allant de la traduction par les missionnaires traducteurs aux pensionnats autochtones, ont donné lieu à l'instauration d'une asymétrie entre les langues d'origine européenne et les langues autochtones, menant *in fine* à la reconnaissance officielle des langues anglaise et française au Canada au détriment des dizaines de langues autochtones parlées dans le territoire⁸.

Partant de l'hypothèse que la colonisation est une structure qui se décline dans toutes les sphères de la vie, la présente recherche vise à déterminer, dans un premier temps, en quoi la traduction s'avère être un outil de pratique coloniale incarnant ce qu'Éric Cheyfitz nomme « l'impératif territorial »⁹. Dans un deuxième temps, l'on se tournera vers le domaine des arts autochtones, en tant que champ de réflexion privilégié sur les enjeux coloniaux, en ceci que les productions artistiques travaillent le

⁷ Walter Mignolo, "Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto", *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 1, n° 2, 2011, p. 45, en ligne, <<http://escholarship.org/uc/item/62j3w283>>, consulté le 5 avril 2017.

⁸ Barbara Godard, "Writing Between Cultures", *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 1997, vol. 10, n° 1, p. 53-99.

⁹ Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 36.

symbolique et l’imaginaire pour y ouvrir des possibles. Par un dialogue entre études autochtones et décoloniales, d’un côté, et théories de la traduction sémiotique de l’autre, l’analyse de productions artistiques cherchera à déceler des postures non coloniales, plus particulièrement dans les espaces traductifs. À quoi peut ressembler une méthodologie traductive s’inscrivant dans une approche décoloniale ?

L’espace traductif se donne à voir comme une zone dynamique en constante tension, où s’affrontent diverses interprétations politiques de la signification. Le corpus intermédial constitué pour cette thèse se compose de textes, au sens large, où se retrouvent des ressources sémiotiques. Ces échantillons témoignent d’une diversité de formes – littéraires, théâtrales, filmiques, télévisuelles, architecturales et visuelles. Les productions se rapportent à un cadre temporel restreint, allant de 2015 à 2018, correspondant à mes années de recherche sur le terrain où j’ai pu assister à des lancements de recueils, à des premières de films, à des vernissages d’expositions afin de prendre acte *in situ* des productions artistiques étudiées, en plus d’agir à titre de guide bénévole pour une exposition. De plus, j’ai pu organiser des rencontres, dont la conférence de Tracey Deer, ainsi que des entrevues avec Skawennati et Chloé Leriche, transcrites en annexe. Les productions offrent un aperçu du mouvement culturel qui, tout en étant immémorial, jouit d’une reconnaissance grandissante au sein des institutions littéraires, théâtrales et des arts visuels.

Le premier chapitre situe la traduction et les enjeux actuels de la pratique au regard des mécanismes historiques employés pour instituer l’asymétrie langagière coloniale ; j’y démontre la façon dont la traduction a participé à la minoration des langues et des cultures autochtones. Le regard critique de l’histoire de la traduction dans ce contexte de colonialisme de peuplement est intimement lié à des événements politiques, dont la

Commission de vérité et réconciliation (2015), les célébrations du 150^e anniversaire du Canada (2017) et le 375^e anniversaire de Montréal (2017). Ces événements institutionnels constituent autant de moments où se déploie un contre-discours s'opposant au mythe des peuples fondateurs européens, en plus de servir de points d'ancrage pour étudier la traduction et ses postulats occidentaux communément admis. J'étudie ces lieux communs notamment par le biais des travaux de la traductologue Maria Tymoczko qui propose de catégoriser les types de traduction en fonction de leur usage dans la pratique et selon la reconnaissance culturelle qu'elles obtiennent. Ainsi, diverses formes de traduction sont considérées afin d'en identifier des sites problématiques.

Dans le deuxième chapitre, je me penche sur la situation de double exigüité des arts autochtones dans la francosphère québécoise. La particularité de ce contexte se prête à l'articulation des zones de convergence entre littératures autochtones et québécoises grâce à la traduction récente, vers le français, de textes fondamentaux en études autochtones. Divers concepts de cette discipline sont alors mobilisés, dont ceux forgés par Lee Maracle, Marie Battiste, Maya Chacabi et Daniel Heath Justice pour rendre compte des liens qui unissent l'hétéroglossie du langage à des épistémologies en rupture avec la matrice coloniale. L'analyse d'un corpus poétique à la lumière de ces notions permet de souligner des enjeux éthiques, le renoncement aux dichotomies entre écriture et oralité, entre la théorie et récit ; l'on soulignera également la nécessité de l'autoréflexivité, surtout pour les personnes allochtones. Des textes comme *Cartographie de l'amour décolonial*¹⁰ de Leanne Betasamosake Simpson, traduit par

¹⁰ Leanne Betasamosake Simpson, *Cartographie de l'amour décolonial*, trad. Natasha Kanapé Fontaine et Ariane Des Rochers, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 154 p.

Natasha Kanapé Fontaine et Arianne Des Rochers, *Nanimissuat Île-tonnerre*¹¹ de Natasha Kanapé Fontaine et *Framer* de Marie-Andrée Gill¹² mettent en avant les caractéristiques de l'hybridité langagière et de l'oralité en utilisant aussi bien des langues autochtones qu'un français familier pour déployer un imaginaire du territoire doublé d'une critique de type décolonial.

Après avoir analysé, en amont, les aspects historiques et politiques de la structure coloniale qui se déploie dans la sémiotique, et après avoir élaboré une grille épistémologique pour analyser des productions artistiques, le troisième chapitre s'engagera à répondre à ma question de recherche centrale : quels sont les principaux traits d'une méthodologie traductive s'inscrivant dans une approche décoloniale ? L'approche décoloniale s'arrime ici à celle de la traduction intersémiotique ; je recourrai également, en le transposant au domaine traductif, à l'appareillage technique élaboré par Gregory Younging pour étudier la production futuro-autochtone de l'artiste Skawennati. L'aspect multisémiotique de telles productions artistiques exige également d'élargir l'idée de texte en y incluant l'usage de matériaux non linguistiques, comme les wampum, ainsi que de l'oralité. La production multisémiotique conjugue les cultures traditionnelles et populaires, les récits et la pensée politique kanien'kehá:ka dans un cadre spatio-temporel que l'on a coutume de représenter sous forme circulaire, un cadre qui se déploie sous plusieurs formes, dont des plateformes numériques, des machinimas et des installations visuelles. En travaillant avec l'artiste à la traduction française de l'œuvre *The Peacemaker Returns / Le Retour du Pacificateur*¹³, ce

¹¹ Natasha Kanapé Fontaine, *Nanimissuat Île-tonnerre*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 130 p.

¹² Marie-Andrée Gill, *Framer*, Chicoutimi, Éditions La Peuplade, 2015, 88 p.

¹³ Skawennati, *The Peacemaker Returns / Le retour du pacificateur*, machinima vidéo, 2017, 18 min 38 s., en ligne, < <https://vimeo.com/657110527>>, consulté le 14 août 2022.

chapitre, consacré à la recherche-crédation, permet d'entrevoir la tâche traductive comme participant à ce que Younging nomme un « cercle de collaboration ». De plus, l'entrevue réalisée avec l'artiste permet une étude de cas approfondie pour traiter de la teneur politique et historique du choix du wampum comme texte à l'origine de la production artistique.

Comme les œuvres d'art décoloniales tendent à rompre la matrice coloniale sur le plan épistémologique, le quatrième chapitre s'attellera à la recherche de significations contre-hégémoniques à travers le recours aux langues autochtones et leur non-traduction intentionnelle, ainsi qu'à l'exploration de l'emploi mineur de langues coloniales. Le corpus d'étude de ce chapitre comprend la pièce de théâtre *Muliats*¹⁴ des Productions Menuentakuan, le film *Avant les rues*¹⁵ de Chloé Leriche et la série télévisée *Mohawk Girls (Fières, belles et mohawk en traduction française)* de Tracey Deer¹⁶. Ces productions mettent en lumière le potentiel subversif de la traduction comme vecteur de sémiotisation décoloniale. L'approche sémiotique permet de relever les signes s'apparentant à un agencement collectif d'énonciation mineur au sein de différents dispositifs intermédiaires qui œuvrent à la réappropriation de l'espace discursif et sémiotique. L'intérêt d'analyser l'expression langagière et sémiotique réside dans la façon dont les productions inscrivent divers agencements collectifs d'énonciation dans la sphère artistique. Ces élaborations comprennent des régimes

¹⁴ *Muliats*, scénario composé par Charles Bender, Marco Collin, Xavier Huard, Natasha Kanapé et Christophe Payeur, mise en scène de Xavier Huard, Productions Menuentakuan, Théâtre Denise-Pelletier, Montréal, du 2 au 20 février 2016. Je tiens à remercier Xavier Huard, metteur en scène des Productions Menuentakuan, d'avoir généreusement partagé avec moi le texte, à l'époque inédit, de cette œuvre.

¹⁵ Chloé Leriche (réal.), *Avant les rues*, Montréal, FunFilm Distribution, 2016. Voir la bande-annonce, en ligne, <<https://vimeo.com/160632689>>, consulté le 15 avril 2020.

¹⁶ Tracey Deer (réal.), *Mohawk Girls, fières belles et mohawk*, Les films Rezolution, 2014-2016. Voir la bande-annonce, en ligne, < https://rezolutionpictures.com/portfolio_page/mohawk-girls-series/>, consulté le 26 mai 2020.

sémiotiques précoloniaux, y résistent et se diffusent en s'enchevêtrant dans la dynamique coloniale. De plus, chaque production a sélectionné diverses stratégies de traduction et de non-traduction. Il s'agit dès lors de voir en quoi ces choix déterminent une hybridité sémiotique et langagière. En suivant cette piste, l'on constate que ces agencements collectifs d'énonciation se reflètent dans la pratique traductive en défaisant le binarisme convenu entre les langues dites « standard » et lesdits « dialectes » régionaux. En retour, cette démarche aide à repenser le rapport à la collectivité et au territoire.

Poursuivant l'étude des caractéristiques d'une méthodologie traductive décoloniale, le cinquième chapitre porte sur des productions artistiques qui retraduisent des régimes sémiotiques dominants en vue de déconstruire des significations hégémoniques. L'analyse du projet en arts visuels *Hochelaga Rock* de Hannah Claus¹⁷, de l'exposition de design et d'architecture *Autochtoniser Montréal*, organisée par Montréal Autochtone¹⁸, et des actes de transformation toponymique à Tiohtiá:ke permet de problématiser la traduction comme une pratique de transcréation politique inscrite dans des matérialités polysémiotiques. Dans ces cas d'étude, l'acte de traduire s'apparente à l'élaboration d'une réexpression décoloniale et d'une éventuelle transmutation qui se déploie dans un système de signes verbaux et visuels. De tels procédés d'anthropophagie culturelle par l'art visuel, ainsi que les projets d'architecture et de design et les instances de changements toponymiques contribuent à l'effritement de

¹⁷ Hannah Claus, *Hochelaga rock*, exposition présentée à la galerie Articule à Montréal du 21 octobre au 19 novembre 2017.

¹⁸ Montréal Autochtone/Native Montreal (MA/NM), un organisme associé au Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec et à l'Association nationale des Centres d'amitié. L'organisme assure des services pour répondre aux besoins de la communauté autochtone urbaine de Montréal avec, notamment, du développement culturel, des services de santé, des services à l'emploi, de l'aide aux devoirs et un important volet dédié aux cours de langues autochtones. Voir son site internet : <<https://nativemontreal.com/fr/acceuil>>.

l'univocité du récit colonial et de sa prétendue universalité. Ensemble, ces pratiques forment une machine de contre-pouvoir décolonial se déployant par la parole et la sémiotique.

Cette recherche sur la méthodologie traductive décoloniale se développera au fil de cinq chapitres : 1) Colonialisme, universalisme occidental et traduction ; 2) Zones de convergence dans la francosphère ; 3) Méthodes de traduction décoloniales ; 4) Traduction et oralité au théâtre, au cinéma et à la télévision ; 5) Traduction et resémiotisation décoloniale en milieu urbain. Loin de présenter un guide prescriptif, la thèse fait état de l'intérêt de la traduction intersémiotique pour repérer et traduire des signes au sein de leurs agencements collectifs d'énonciation, que ces derniers soient majeurs ou mineurs. Les diverses formes artistiques révèlent des caractéristiques propres à la traduction décoloniale tout en menant à une redéfinition de la traduction, et ce, afin de repousser les frontières conceptuelles qui contraignent trop souvent la pratique à un cadre linguistique limitant et à des postulats occidentaux. L'objectif premier de la thèse est de contribuer à l'épistémologie décoloniale en traduction, notamment en mettant à la disposition des praticien-ne-s de la traduction des outils aptes à susciter, en amont, des réflexions éthiques et politiques sur la traduction en contexte de colonialisme d'établissement. Outre cet objectif, cette étude vise à fournir des outils concrets aux personnes qui étudient la traduction tout comme aux professionnel-le-s du langage, et ce, en esquisant un panorama des méthodes en cours. Enfin, en plus de vouloir contribuer à la reconnaissance des œuvres artistiques autochtones ainsi que des théories en études autochtones, je souhaite que ce travail s'inscrive dans le mouvement actuel de critique du colonialisme et plus encore dans le mouvement de décolonisation de la pensée.

Comme mentionné plus haut, la thèse amène une réflexion éthique, plus particulièrement sur la situation d'énonciation de la personne qui traduit ou encore qui fait de la recherche. L'attention accrue portée sur la pluralité des traditions à travers lesquelles se sont élaborées diverses pratiques appelle les chercheur·e·s non autochtones à la reconnaissance de leur positionnement qui est, dans tous les cas, subjectif. Cette réflexivité est une négociation constante et, dans mon cas, le point de départ est mon lieu physique d'énonciation, ma communauté d'appartenance non autochtone ainsi que les langues que je maîtrise et qui circonscrivent mon savoir. D'entrée de jeu, Montréal et son histoire sont un lieu de contestation idéologique. Certains chercheurs exclusivement allochtones comme Denys Delâge et Alain Beaulieu appuient la thèse voulant que les Iroquoiens du Saint-Laurent aient seuls la légitimité de revendiquer le territoire de Montréal. Décrits dans les carnets de voyage de Jacques Cartier en 1534 comme n'ayant pas de liens de parenté avec les Kanien'kehá:ka (Mohawks), ces Iroquoiens du Saint-Laurent auraient disparu, sans explication, entre la visite de Cartier et l'arrivée de Samuel de Champlain en 1604, faisant de Montréal une *terra nullius*, propice à la colonisation. En revanche, les aînés et les détenteurs de savoir kanien'kehá:ka affirment que Tiohtiá:ke – le nom qu'ils attribuent à l'île, signifiant « là où le groupe se sépare » en kanien'kéha –, fait partie de leur territoire traditionnel ancestral non cédé et que l'île a toujours été un lieu de convergence culturelle et économique avec d'autres peuples, dont les Anishnaabe, les Algonquins, les Innus et les Wendats¹⁹. Un ancrage de la recherche dans le territoire exige déjà une distanciation face aux lieux communs, tels que la thèse de la *terra nullius*

¹⁹ Mohawk Council of Kahnawà:ke, 2018.

attribuée à Tiohtiá:ke et une réflexion sur ce que la reconnaissance d'un territoire non cédé implique pour ma recherche à titre de non-autochtone.

CHAPITRE 1

COLONIALISME, UNIVERSALISME ET TRADUCTION

Les récentes célébrations de l'histoire coloniale au pays, du 150^e anniversaire de la Confédération canadienne au 375^e de Montréal, sont l'occasion de souligner la présence immémoriale de plus de 10 000 ans des Peuples autochtones sur ce même territoire. Le contexte s'avère également propice pour réfléchir au rôle de la traduction entre les langues européennes et autochtones dans le développement de l'histoire nationale du pays. Comme le remarque l'important penseur de la décolonisation David Garneau (Métis) : « *The colonial attitude is characterized not only by scopophilia, a drive to look, but also by an urge to penetrate, to traverse, to know, to translate, to own and exploit.* »²⁰ Ainsi, la traduction s'est souvent révélée comme un outil utilisé par le colonialisme pour imposer une certaine vision du monde en s'appropriant le discours de l'autre. D'ailleurs, l'asymétrie actuelle entre les langues d'origine européenne et les langues autochtones illustre bien à quel point la traduction a participé, historiquement, à une médiation idéologique favorable à la colonisation ; de fait, elle a concouru à l'éradication de la présence des Peuples autochtones par des processus d'assimilation à la fois linguistiques et culturels. Comment l'existence et la survie des langues autochtones contribuent-elles à mettre en lumière la fonction et les postulats de la traduction occidentale ? Dans le premier chapitre de la thèse, je présenterai et analyserai les tendances politiques et idéologiques qui ont fait de la traduction l'un des vecteurs du développement colonial du pays. Il faut dire que l'histoire de la traduction au Canada repose sur certains partis pris eurocentrés qui, malgré leur prétendue

²⁰ David Garneau, *op. cit.*, p. 23.

universalité, sont éminemment politiques dans leur construction. Tout en nuancant ces postulats que la traductologue Maria Tymoczko²¹ a répertorié pour les adapter au contexte canadien, je présenterai des exemples de pratique de traduction décoloniale qui reflètent une conception de la traduction hors des schémas axiologiques occidentaux.

1.1 Histoire de la traduction idéologique

Le rôle de la traduction dans la formation des empires a déjà été abordé dans de nombreuses recherches²² et des contributions issues de la traductologie au Canada, notamment celles de Sherry Simon et de Paul Saint-Pierre²³. S’inscrivant d’emblée dans une perspective politique, des penseurs et penseuses ont montré en quoi la langue et la traduction étaient des éléments centraux dans les entreprises impériales²⁴. Par exemple, les missionnaires ont employé différentes stratégies de traduction, que ce soit la traduction d’écrits religieux en langues autochtones à l’aide de systèmes pictographiques – qui se révélaient d’une piètre utilité pour lire des textes en alphabet latin –, ou alors la francisation de convertis pour les amener à s’installer dans les missions et devenir des sujets du roi²⁵. Dans les deux cas, Eric Cheyfitz avance que l’objectif d’assimilation par la traduction se faisait soit par la force, soit par la fraude.

²¹ Maria Tymoczko, “Reconceptualising Western translation theory: Integrating non-Western thought about translation”, dans T. Hermans (dir.), *Translating others*, St Jerome, Manchester, 2006, p. 13-32.

²² Voir Olive P. Dickason, *Le Mythe du sauvage*, trad. Jude Des Chênes, Québec, Les Éditions du Septentrion, 1993, 451 p. ; Morrissey, Robert M., “The Terms of Encounter: Language and Contested Visions of French Colonization in the Illinois Country, 1673–1702”, dans R. Englebert et G. Teasdale (dir.), *French and Indians in the heart of North America 1630–1815*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2013, p. 43–76 ; Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism*, *op. cit.* ; Doran, Anne, *Spiritualité traditionnelle et christianisme chez les Montagnais*, Paris, L’Harmattan, 2005, 359 p.

²³ Sherry Simon, Paul St-Pierre (dir.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.

²⁴ Hors du Canada, voir à ce sujet Tiphaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 208 p.

²⁵ Robert M. Morrissey, *op. cit.*, p. 45.

À ce titre, on peut penser à la signature de traités écrits en anglais, où la traduction des notions européennes de renonciation au « territoire » ou à la « propriété » a probablement mené à des interprétations très variées de part et d'autre. La visée était immanquablement de « civiliser » le « sauvage » et de le rendre « correct »²⁶. L'assimilation des Premiers Peuples par la langue accompagnait en somme la volonté d'assimilation des territoires.

Dans l'étude qu'il fait de récits littéraires issus de contextes non spécifiquement canadiens, Cheyfitz affirme que dès l'amorce du projet colonial en Amérique en général, la doctrine de la découverte a servi à « traduire » les territoires autochtones en des propriétés européennes, comme si l'on étendait l'espace domestique du vieux continent. La réduction de l'étranger à ce qui est connu et domestique avait pour seul objectif la rédemption de l'Autre ainsi « traduit » comme « soi-même ». Cette approche a alors mené à un modèle de communication interculturelle – quelques missionnaires et Européens arrivaient à communiquer dans une langue autochtone –, mais non sans réprimer les difficultés politiques inhérentes à la traduction comme outil de dialogue²⁷. Dans la foulée, s'est mis en place un processus où les incompréhensions et les désaccords internes au groupe de colons étaient stratégiquement objectivés, extériorisés et projetés sur une ligne de partage imaginaire qui partageait entre « Nous » et « Autrui ». L'historienne Olive P. Dickason (Métis) affirme, dans *Le Mythe du sauvage*, que dès les premiers contacts, l'incompréhension interculturelle était

²⁶ Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, *op. cit.*, p. xiii.

²⁷ *Idem.*

imbriquée dans un paradigme, dont la société européenne avait besoin, à savoir celui de l'Homme sauvage²⁸.

1.1.1 Traductologie et langues autochtones

Carmen Mata Barreiro a signé l'une des rares études traductologiques sur la question des contacts au début de la colonisation ; elle y étudie la traduction du matériel sémiotique des communications interculturelles dans les relations de voyage en Nouvelle-France aux XVI^e et XVII^e siècles. Elle analyse ainsi la traduction européenne d'éléments isolés, tels que le lexique, les toponymes, ainsi que les gestes et les éléments plus complexes comme les discours ou les harangues²⁹, les textes et les cérémoniaux³⁰. Pour Barreiro, l'écrivain voyageur est acteur dans une communication interculturelle et traducteur des éléments qui y interviennent ; cela étant, elle soutient également que son identité et sa fonction peuvent, paradoxalement, à la fois converger et diverger avec l'activité traduisante³¹. L'illusion universaliste a ainsi produit une tendance chez les Européens à estimer que les gestes pouvaient être transparents, qu'ils seraient, en somme, des « signes évidents »³². Au moyen d'écrits de voyages mettant en scène des cérémoniaux et des harangues, soit des gestes sémiotiques non linguistiques, Barreiro analyse des extraits de récits où les voyageurs rapportent ne pas savoir comment interpréter ces signes.

²⁸ Olive. P. Dickason, *Le mythe du sauvage*, *op. cit.*, p. 184.

²⁹ Une harangue est un discours solennel prononcé devant une assemblée. Le critique de l'art et commissaire Guy Sioui Durand a créé le concept de « harangues performées » afin de fusionner des formes autochtones de l'oralité avec les codes de l'art-performance (2017, n.p.).

³⁰ Carmen Mata Barreiro, « La traduction du matériel sémiotique des communications interculturelles dans les relations de voyage en Nouvelle-France », *Études canadiennes/Canadian Studies*, vol. 41, 1996, p. 9–24.

³¹ *Ibid.* p. 22.

³² *Idem.*

Selon l'analyse de Barreiro, les Européens, à défaut de remettre en question la notion d'universalité sémiotique, apposaient leur propre grille d'analyse biaisée ou encore profitaient de l'ambiguïté d'interprétation pour traduire à leur avantage. Elle conclut que :

Les problèmes que nous décelons dans la traduction du matériel sémiotique des communications interculturelles à l'intérieur des relations de voyages en Nouvelle-France aux XVI^e et XVII^e siècles, qui sont équiparables à ceux que nous rencontrons dans les relations de voyages contemporaines à d'autres espaces américains, découlent essentiellement de l'action des préjugés et des idées reçues agissant dans la lecture et la traduction de la langue et la culture de l'Autre.³³

Ces idées reçues incluaient la perception et la conviction que les langues autochtones étaient inférieures et que les cultures correspondantes étaient défectueuses. Les langues autochtones ont également été perçues, d'abord par les missionnaires puis par l'État canadien, comme des outils de domination visant à « vaincre » les Autochtones. Toujours selon Barreiro, ce sont la méconnaissance du système culturel de l'Autre et de son ethos ainsi que la non-ouverture à l'Autre qui expliquent les obstacles aux processus de traduction³⁴.

La notion de traduction comme moyen d'assimilation ou encore comme moyen d'intégration – dans une visée discursive préétablie – est à l'œuvre depuis l'arrivée des premiers voyageurs européens ; les écrits de ces derniers demeurent, encore aujourd'hui, les principales sources historiques scientifiquement reconnues, comparativement aux savoirs transmis oralement – comme le démontre l'exemple de la controverse entourant la présence ancestrale des Kanien'kehá:ka à Montréal (j'y

³³ Carmen Mata Barreiro, *op.cit.*, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

reviendrai en détail au quatrième chapitre). Ces voyageurs traduisaient parfois des textes autochtones sans bien maîtriser la langue-source. Cette méconnaissance ne représentait pas un enjeu, puisque la traduction servait principalement de vecteur pour l'affirmation de l'universalité de la pensée occidentale³⁵. Lorenzo Veracini³⁶ avance la thèse selon laquelle le colonialisme avait pour objectif *l'implantation* des colons à long terme. De cette façon, les structures coloniales ont été reproduites dans le langage, permettant ainsi de développer des termes évoquant l'idée de « permanence », comme le terme « colon », ou encore l'anglais « settler ». Celui-ci distingue le colon de la société d'implantation du colon « classique », qui utilise la force de travail colonisée pour extraire des ressources, mais qui, ultimement, retournera en Europe. Par opposition, la société coloniale d'implantation se compose de « colons » qui, eux, resteront. Pour Veracini, ce fait de langue empêche de concevoir le possible dépassement de cet état des choses³⁷. D'autres termes, plus récents, comme celui de « revendication territoriale », ainsi que la terminologie utilisée pour nommer les Peuples autochtones, évoquent également la reproduction de la structure coloniale dans la langue³⁸.

1.1.2 L'asymétrie dans les rapports de force entre les langues

Historiquement, la traduction et l'imposition de langues coloniales ont joué un rôle central dans la colonisation du territoire que l'on connaît aujourd'hui sous le nom du

³⁵ Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, *op. cit.*, p. xxi.

³⁶ Lorenzo Veracini, « *Introducing: Settler Colonial Studies* ». *Settler Colonial Studies*, 1, 1, 2011, p. 1-12.

³⁷ *Ibid*, p. 6.

³⁸ Je pense aux termes *Amérindiens*, *Indigènes*, *Indiens*, *Premières nations*, *premiers peuples*, des inventions purement coloniales qui servent à amalgamer des collectivités distinctes. Cf. Chelsea Vowel, *Indigenous Writes: A Guide to First Nations, Métis and Inuit Issues in Canada*, Winnipeg, Highwater Press, 2016, 240 p.

Canada, ou encore celui du Québec. Or, il est permis de penser que ces zones traductives et langagières opèrent en tension entre l'anglais hégémonique et le français – qui occupe une position à la fois dominante au Québec et minoritaire en Amérique – et les langues autochtones subalternes, qui sont mises de côté dans le débat linguistique. Ainsi, le débat demeure centré sur les rapports entre les langues anglaise et française. En partant de cette dynamique, je défends toutefois l'hypothèse qu'il est possible de concevoir ces mêmes vecteurs de langue et de traduction comme des outils potentiels de décolonisation ; qu'il est possible, autrement dit, de décoloniser la traductologie dans les rapports qu'elle entretient avec les langues autochtones. Il ne s'agit pas d'inverser la dynamique entre ces langues, mais plutôt de reconsidérer le rapport de prédominance qui les détermine les unes par rapport aux autres. De ce fait, il existe déjà des formes de traduction décoloniale qui sont à l'œuvre dans les pratiques artistiques autochtones et dont la traductologie peut s'inspirer pour remettre en question la représentation de son rôle historique ainsi que ses postulats théoriques « occidentaux ».

D'abord, il importe de définir le concept de « décolonisation ». Les chercheurs Eve Tuck (Unangax) et Wayne Yang le mettent en rapport avec la recherche universitaire :

Decolonization brings about the repatriation of Indigenous land and life; it is not a metaphor for other things we want to do to improve our societies and schools. The easy adoption of the decolonizing discourse [...] turns decolonization into a metaphor [which] makes possible a set of evasions, or « settler moves to innocence » that problematically attempt to reconcile settler guilt and complicity, and rescue settler futurity.³⁹

³⁹ Eve Tuck et K. Wayne Yang, "Decolonization is not a Metaphor", *Decolonization, Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 1.

Pour Tuck et Yang, les discussions qui entourent la décolonisation doivent inévitablement être *unsettling*, c'est-à-dire « dés-instalantes », « déstabilisantes » ou encore « perturbantes ». Puisque la vraie décolonisation doit nécessairement se conjuguer à une décolonisation physique des territoires, elle force la société coloniale à envisager la précarité de son avenir et à en comprendre les raisons. Cette définition s'adresse également aux critiques postcoloniales dont l'approche ne parvient pas, à l'heure actuelle, à reconnaître les particularités du phénomène de colonialisme d'implantation⁴⁰, où la société coloniale s'accapare le territoire convoité pour en faire son lieu de demeure, mais aussi une source de capital⁴¹. Une telle violence s'apparente plus à une structure qu'à un événement⁴²; elle se déploie et se réitère tous les jours lorsque la société coloniale exclut les rapports épistémologiques, ontologiques et cosmologiques que les Peuples autochtones entretiennent avec le territoire, les savoirs et les langues en les qualifiant de prémodernes et de dépassés⁴³.

Les recherches en méthodologie décoloniale se multiplient actuellement dans le domaine des études autochtones et certaines peuvent être mises à profit en traductologie. L'ouvrage *Elements of Indigenous Style: A Guide for Writing By and About Indigenous Peoples*⁴⁴ de Gregory Younging (Cri) se révèle d'une grande utilité en ce qui a trait au style d'écriture d'auteurs autochtones, ainsi que pour ce qui est des

⁴⁰ Il existe différentes traductions du terme « settler colonialism », dont le « colonialisme de peuplement », le « colonialisme d'établissement » et le « colonialisme d'occupation ». Tout en reconnaissant la multiplicité des traductions, je choisis pour ma part d'employer le terme « colonialisme d'implantation » qui connote la permanence et la croissance.

⁴¹ Il faut tout de même nuancer que le postcolonialisme s'attache tout de même à ces enjeux, ne serait-ce qu'en raison que l'un de ses fondateurs, Edward Saïd, a perdu son pays, la Palestine, du fait d'une colonie de peuplement.

⁴² Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassell, 1999, p. 3.

⁴³ Eve Tuck et K. Wayne Yang, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ Younging, Gregory, *Elements of Indigenous Style: A Guide for Writing By and About Indigenous Peoples*, Edmonton, Brush Education, 2018.

questions relatives aux meilleures façons de collaborer avec les Premiers Peuples – par exemple, quand et comment aller s’enquérir auprès d’aînés et comment protéger les traditions orales et les savoirs traditionnels. Ce guide sera étudié au troisième chapitre en rapport avec la traduction des productions artistiques de Skawennati. L’ouvrage, comparable à d’autres guides de styles comme le *Chicago Manual of Style*, comprend des études de cas où les meilleures pratiques sont employées, notamment le cas de l’édition d’un roman de Lee Maracle (Sto:lo) et le travail de collaboration entre Deanna Reder (Cri-Métis) et Sophie McCall.

1.2 Des postulats universalistes à déconstruire

Si de nombreux penseurs ont déjà établi le lien qui unit la langue à l’empire, il reste à étudier comment la traduction fait office d’outil idéologique et à révéler les présupposés véhiculés par une telle vision de la traduction. Plus impérativement encore, il importe d’imaginer à quoi pourraient ressembler les sciences humaines, incluant la traductologie, avec l’apport des humanités autochtones. Le rôle des agents et agentes de traduction dans la création et l’implantation d’empires ayant déjà été étudié, il incombe maintenant de se défaire de ce que Marie Battiste (Mi’kmaw) appelle « l’impérialisme cognitif », imposé par le modèle occidental du savoir⁴⁵.

La pédagogue Marie Battiste propose d’allier les formes de savoir de diverses traditions autochtones aux traditions européennes tout en soulignant leurs distinctions. Elle travaille depuis des dizaines d’années à élaborer une méthodologie mi’kmaq transsystemique au sein des humanités. De son côté, Tymoczko invite les traductologues à étudier et à intégrer les concepts qui soutiennent les pratiques

⁴⁵ Battiste, Marie (dir.), *Visioning Mi’kmaw humanities: Indigenizing the Academy*, Halifax, Cape Breton University Press, 2016, p. 2-3.

traductives non occidentales, car ceux-ci, en plus d'élargir les théories contemporaines, permettent de déceler les biais théoriques et les postulats de la pratique « occidentale » de la traduction et, ainsi, de les dépasser⁴⁶. Ces suppositions de la traduction « occidentale » s'articulent, entre autres, dans le rapport entre les langues coloniales et les langues autochtones ; et c'est en les analysant qu'il est possible pour la pratique traductive contemporaine de renverser ses aprioris et être mise à profit dans les projets de décolonisation. De ce fait, la traduction n'est pas vouée à jouer le rôle de l'empire malgré son histoire.

1.2.1 Postulat 1 : le monolinguisme et le bilinguisme d'État

La norme du monolinguisme en traduction renvoie à l'idée que l'identité nationale est homogène et liée aux frontières des États-nations. Dans le cas du Canada, on parle plutôt d'un bilinguisme officiel d'État. C'est dire que malgré la présence de minorités linguistiques, ce bilinguisme d'État tend tout de même à suivre des lignes de partage de langue liées à l'identité entre un Québec majoritairement francophone et les autres provinces majoritairement anglophones (à l'exception du Nouveau Brunswick). Néanmoins, les zones linguistiques et culturelles des divers Premiers Peuples ne correspondent nullement aux frontières des États modernes. Seulement au Canada, on retrouve plus de 70 langues autochtones réparties en dix familles linguistiques. Les aires d'influences culturelles de nombreuses d'entre elles, comme le nehiyawewin (cri des plaines) et le kanien'kéha (mohawk), traversent les frontières et même les continents, notamment dans le cas de l'inuktitut (Coronel-Molinas et McCarty, 2016, p. 76). Derrière la volonté de monolinguisme des États-nations se cache un riche substrat de langues diverses, tant migrantes et régionales que dialectales et autochtones

⁴⁶ Maria Tymoczko, *op. cit.*, p. 15.

qui, dans le dernier cas, sont présentes depuis des temps immémoriaux et n'existent nulle part ailleurs dans le monde.

Cette réalité mondiale fait écho à l'hypothèse de Tymoczko : dans les faits, le plurilinguisme est plus répandu que le monolinguisme⁴⁷. La déconstruction de ce premier postulat suscite diverses questions sur la traduction, telles que sa fonction dans un contexte plurilingue. La traduction n'est pas que médiation culturelle ; Tymoczko nous fait prendre conscience que, dans les contextes pluriculturels et plurilingues, la traduction permet de forger un rapport avec une culture marginalisée, plutôt que de l'occulter en la médiatisant dans une autre langue. Par exemple, les mouvements de revitalisation des langues autochtones au sein de diverses communautés font usage de la traduction, utilisant une langue coloniale, l'anglais ou le français, pour enseigner des langues autochtones qui, elles, permettent d'appréhender des formes de savoirs traditionnels. La traduction joue donc un rôle prépondérant dans deux domaines de la résurgence culturelle autochtone : 1) la diffusion des arts autochtones tels que la littérature, le théâtre et les arts visuels où se manifestent de façon marquée le lien entre la langue et la culture, et 2) la revitalisation des langues autochtones, exigeant une forme de traduction dans l'apprentissage des langues et des savoirs.

Le rôle de la traduction pour contrer le monolinguisme des États-nations ancre la pratique dans le contexte politique actuel, où il existe un important écart entre le discours gouvernemental d'appui aux programmes de revitalisation des langues autochtones et leur financement⁴⁸. Malgré les recommandations de la Commission

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ Le gouvernement fédéral a déposé le projet de loi C-91 en 2019, la « Loi sur les langues autochtones », visant à soutenir la promotion de ces dernières par un financement à long terme. Toutefois, aucune enveloppe budgétaire n'accompagne ce projet à ce jour. Radio-Canada, « Ottawa dépose son projet de

Vérité et réconciliation (CVR) en faveur de la valorisation des langues et des cultures autochtones de la et de la reconnaissance officielle, mais symbolique, des gouvernements pour les droits coutumiers autochtones, les langues dans lesquelles ces droits sont articulés et véhiculés ne sont pas reconnues officiellement⁴⁹. C'est ce que Montréal Autochtone, un organisme qui travaille à la revitalisation des langues autochtones, souligne dans son mémoire sur le financement des projets de revitalisation, en citant la chercheuse Naomi Metallic (Mi'kmaw) :

[La survie des langues autochtones est] subordonnée aux connaissances traditionnelles, aux territoires traditionnels (y compris leurs ressources et leur gestion), à l'identité collective (liée notamment à la culture et aux formes traditionnelles d'organisation publique), à la revitalisation des droits autochtones coutumiers ainsi qu'à l'identité des personnes et au bien-être spirituel des Autochtones.⁵⁰

L'argument de Metallic pour la revitalisation des langues autochtones s'inscrit dans un objectif politique plus global de décolonisation des territoires et des savoirs. D'un même souffle, les arts autochtones expriment précisément cet objectif de résurgence totale. Le théâtre autochtone, par exemple, tente d'opérer depuis les années 1980 un changement de paradigme au sein de la société dans son ensemble, « en favorisant une transformation politique, sociale et plus largement symbolique des identités

loi sur la protection des langues autochtones », *Radio-Canada*, 5 février 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1151142/ottawa-depose-son-projet-de-loi-sur-la-protection-des-langues-autochtones>>, consulté le 13 juillet 2019.

⁴⁹ Bien que les Conventions modernes de la Baie-James, du Nunavut et des Nishgaa accordent un statut officiel aux langues autochtones dans ces territoires, les divers paliers gouvernementaux n'ont pas d'obligation juridique de reconnaître l'ensemble des langues autochtones en dehors des traités modernes. Cf. Montréal Autochtone, « Aimun : Enseignement et revitalisation des langues autochtones à Montréal », Mémoire déposé dans le cadre du renouvellement de la politique culturelle du Québec, 19 août 2016, en ligne, <<http://www.nativemontreal.com/fr/publications/memoire-aimun.html>>, consulté le 27 avril 2017.

⁵⁰ Naomi Metallic, « Les droits linguistiques des peuples autochtones », dans M. Bastarache et M. Doucet (dir.), *Les droits linguistiques au Canada*. Montréal, Éditions Yvon Blais, 2014, chapitre 9, p. 901.

autochtones, bafouées dans leur mémoire et, pour la plupart encore, interdites d’avenir »⁵¹. Comme le note Dalie Giroux, les leaders autochtones ont visé, depuis les trente dernières années, un bouleversement fondamental touchant tous les volets de la vie personnelle et collective⁵². C’est pourquoi les experts ont cherché à penser le théâtre et les littératures autochtones sans recourir aux théories anthropologiques et littéraires issues de la tradition occidentale. L’usage des langues des Premiers Peuples au théâtre — avec ou sans recours à la traduction — s’explique, selon Heather Macfarlane, par la volonté de faire de la langue un outil de résistance politique et pour rendre l’expression à la fois plus facile et plus puissante⁵³.

La traduction française de la pièce de théâtre *Where the Blood Mixes* de Kevin Loring (N’lakap’mux), récompensée du Prix du Gouverneur général en 2009, est un exemple particulièrement puissant de traduction hors-normes. L’œuvre, située de la communauté d’origine de l’auteur, des Kumsheen de Colombie-Britannique, a été présentée par les Productions Menuentakuan sous le titre *Là où le sang se mêle*⁵⁴. Traduite par Charles Bender (Wendat), la pièce en français met en scène des langues autochtones régionales, dont le kanien’kéha et l’innu, plutôt que les langues utilisées dans la version anglaise. Puisque la pièce traite des effets des pensionnats autochtones, cette adaptation langagière force à réfléchir aux conséquences humaines des pensionnats autochtones sur le plan local. L’usage d’un français régional rappelle les

⁵¹ François Paré, « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », *Revue temps zéro*, 7, 2013, para. 14, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1122>>, consulté le 27 avril 2017.

⁵² Dalie Giroux, « Éléments de pensée politique autochtone contemporaine », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 1, 2008, p. 32.

⁵³ Heather Macfarlane, “Beyond the Divide: The Use of Native Languages in Anglo-and Franco-Indigenous Theatre”, *SCL/ÉLC*, vol. 35, no 2, 2010, p. 98.

⁵⁴ Productions Menuentakuan, *Là où le sang se mêle*, traduit de l’anglais par Charles Bender, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 16 janvier au 3 février 2018.

tradaptations de Michel Garneau⁵⁵, et c'est en discussion avec les comédiens et comédiennes à la suite de la représentation que le public peut poser des questions sur les enjeux abordés et sur les répliques et les cérémonies non traduites.

1.2.2 Postulat 2 : la traduction se limite aux textes écrits

Tymoczko identifie un deuxième postulat de la traduction « occidentale » selon lequel la traduction se limite aux textes écrits⁵⁶. De ce présupposé procède la notion, d'actualité, que l'écriture contribue à la « conservation » des cultures autochtones, malgré le lien historique qui relie la traduction à l'appropriation et à la transformation des récits selon les goûts du public dominant. Les exemples sont nombreux. Philippe Cardinal relate l'épisode du poète Robert Bringhurst qui a reçu son lot de critiques en 1999 à la suite de la publication de sa traduction, vers l'anglais, du premier tome de récits fondateurs haïdas⁵⁷. Cette entreprise était le fruit d'une trouvaille : les notes ethnologiques des récits d'ânés haïdas dans un musée. Des membres de la communauté haïda l'ont critiqué pour avoir publié ces histoires sans leur permission ou leur consultation. Mais ceci n'a pas empêché Bringhurst de récolter les éloges et de publier deux tomes subséquents. Il aurait contribué, selon lui, à la diffusion de ces poèmes épiques pour les inclure dans le canon littéraire. Selon lui, son travail n'était pas de l'appropriation culturelle. Pourtant, l'article 31 de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007) est clair à ce sujet⁵⁸. Dans une

⁵⁵ Marie-Christiane Hellot, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Voies/Voix de la traduction théâtrale*, vol. 133, n° 4, 2009, p. 86.

⁵⁶ Maria Tymoczko, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Philippe Cardinal, "Cross-Purposes: Translating and Publishing Traditional First Nations Narratives in Canada at the Turn of the Millenium", dans K. Mezei, S. Simon et L. Von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 271–287.

⁵⁸ L'article 31 de la Déclaration indique : « Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel, leur savoir traditionnel et leurs

entrevue accordée en 2002 à Terry Galvin pour la revue *BC Studies*, il a rétorqué ceci à ses détracteurs :

*What is at work here is something rather more troubling. It has been the fate of almost all of North America's aboriginal literature to remain hidden away in obscure monographs and in unpublished field notes. Instead of being read side by side with the works of Herodotus, aboriginal literature is largely ignored.*⁵⁹

Bringhurst suppose que les Peuples autochtones veulent que des ethnologues, des linguistes ou des traducteurs mettent leurs récits par écrit. À quoi aurait ressemblé son travail s'il avait fait usage d'une méthodologie décolonisale ? Plutôt que s'approvisionner de sources muséales, il n'aurait-il pas dû consulter la communauté haïda pour demander l'avis des membres quant au bien-fondé de la traduction et de sa publication ? Comme l'explique la penseuse nishnaabeg Leanne Simpson, il existe une éthique des récits autochtones stipulant, par exemple, que certains soient racontés seulement par des aînés ou lors de cérémonies et que d'autres ne soient pas largement diffusés⁶⁰. Le cas abordé ne peut recevoir une réponse définitive et généralisable, mais il interpelle les traducteurs et les traductrices à reconnaître les enjeux politiques et sociaux qu'il soulève. Les controverses entourant les récents projets de mise en scène de Robert Lepage, *Kanata* et *SLĀV* en 2018, font écho au cas de Bringhurst, en raison

expressions culturelles traditionnelles ainsi que les manifestations de leurs sciences, techniques et cultures, y compris leurs ressources humaines et génétiques, leurs semences, leur pharmacopée, leur connaissance des propriétés de la faune et de la flore, *leurs traditions orales, leur littérature*, leur esthétique, leurs sports et leurs jeux traditionnels et leurs arts visuels et du spectacle. Ils ont également le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur *propriété intellectuelle collective de ce patrimoine culturel, de ce savoir traditionnel et de ces expressions culturelles traditionnelles* ». (Je souligne)

⁵⁹ Terry Galvin, "Review of Robert Bringhurst's Masterworks of the Classical Haida Myhtellers", *BC Studies*, 138-139, été-automne 2003, en ligne, <<http://bcstudies.com/?q=book-reviews/masterworks-classical-haida-myhtellers>>, consulté le 18 avril 2018.

⁶⁰ Leanne Betasamosake Simpson, *Dancing on our Turtle's Back. Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence and a New Emergence*, Winnipeg, ARP Books, 2011, p. 35.

des débats publics que ceux-ci ont suscités, à savoir *qui sont les personnes les mieux placées pour mettre en scène des récits d'oppression ?*⁶¹

À l'idée que l'écrit puisse sauver des cultures d'une disparition inévitable, Patricia Monture-Angus (Kanien'kehá:ka) propose un autre point de vue :

*It is probably fortunate for Aboriginal people today that so many of our histories are oral histories. Information that was kept in people's heads was not available to Europeans, could not be changed and moulded into pictures of « savagery » and « paganism ».*⁶²

Pour Monture-Angus, si les récits et leurs enseignements ont survécu jusqu'ici à l'assaut colonial, ce n'est pas grâce aux Européens et à leur volonté de transcrire les savoirs oraux, mais précisément parce que les membres des communautés se sont assurés que ces éléments culturels soient transmis aux leurs, loin des regards inquisiteurs, à l'abri de la scopophilie évoquée par David Garneau qui caractérise trop souvent l'attitude coloniale. Dans le contexte historique de politiques gouvernementales qui ont imposé l'interdiction des cérémonies et l'usage des langues autochtones dans les pensionnats entre le XIX^e et le XX^e siècles, c'est la tradition orale, c'est-à-dire l'interprétation et la performance de récits, qui s'est avérée garante de la

⁶¹ Radio-Canada, « Robert Lepage a beaucoup appris des controverses *SLĀV* et *Kanata* », *Radio-Canada*, 12 janvier 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/culture-club/segments/entrevue/101753/slav-kanata-controverse-coriolan-entrevue-robert-lepage>>, consulté le 13 juillet 2019.

⁶² Patricia Monture-Angus, *Thunder in my Soul: A Mohawk Woman Speaks*, Halifax, Fernwood Publishing, 1995, p. 11. « Heureusement pour les Autochtones d'aujourd'hui, bon nombre de nos histoires sont orales. Les informations conservées dans les mémoires des gens n'étaient pas accessibles aux Européens, elles ne pouvaient pas être modifiées et moulées selon des représentations de "sauvagerie" et de "mécricance". » Je traduis.

conservation des cultures, et non pas la transcription de ces traditions par les ethnologues.

1.2.3 Postulat 3 la catégorisation des types de textes

Le troisième constat de Tymoczko découle du peu d'importance que la traduction accorde à l'oralité. Dans le domaine des études littéraires, par exemple, une hiérarchie entre les catégories de l'écriture et de l'oralité s'est développée pour justifier la supériorité des cultures européennes écrites. Toutefois, les arts oratoires et l'interprétation sont des pratiques plus répandues que l'écriture à travers l'espace-temps⁶³. S'ouvrir aux possibilités de ce que constitue la traduction au-delà des textes écrits en s'intéressant à l'interprétation permet d'entrevoir différentes catégorisations de textes et de structures sémiotiques. Par exemple, Patricia Monture-Angus explique le rôle du gus-wen-qah (le wampum à trois rangs) qui est complexe, même s'il peut, à première vue, paraître visuellement simple :

*It is not a coincidence that we recorded our laws, our agreements and our treaties in shell; and it was not because we were inferior peoples. I do not believe that writing everything down is necessarily a very advanced idea or a sign of great humanity. This is not how I experience it. When you write things down they are easily forgotten, as you assume the paper will do your job of remembering. When you write things down they are easily destroyed for example by fire. But if a wampum belt is thrown into the fire, the shells will still be there when the ashes are cool. If you have learned well, you will be able to put that wampum belt back together again. This is the standard of knowing the law that all Mohawks will be responsible.*⁶⁴

⁶³ Maria Tymoczko, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Patricia Monture-Angus, *Journeying Forward: Dreaming First Nations' Independence*, Fernwood Publishing, Halifax, 1999, p. 17. « Ce n'est pas par hasard que nous consignons nos lois, nos accords et nos traités dans des coquilles ; et, ce n'est pas parce que nous sommes des peuples inférieurs. Je ne crois pas que le fait de tout écrire soit une idée particulièrement évoluée ou encore la preuve d'une grande civilisation. Ce n'est pas ainsi que je vois les choses. Lorsqu'on écrit tout, on a plus tendance à oublier,

La structure sémiotique du wampum constitue un exemple de ce que certains penseurs nomment la « littérature symbolique » ; or, on peut aisément délaissé ce qualificatif. La particularité de ce type de littérature est qu'il exige d'être interprété par le biais d'une performance orale, il s'agit donc d'une traduction. Celle-ci se voit invariablement actualisée à chaque performance du récit, qui s'ancre dans l'histoire anticoloniale des traités et, plus largement, dans la pensée politique des Haudenosaunee.

Le litige juridique de Delgamuukw représente un autre exemple de traduction dans le cadre duquel des membres de la communauté haïda ont performé des récits fondateurs en cour afin de réclamer leurs droits territoriaux⁶⁵. Ces exemples permettent de considérer les différents nœuds de relations que l'oralité entretient avec diverses formes littéraires. En retour, ces exemples déconstruisent de nombreux aprioris, que ce soit l'existence d'un original ou encore l'idée voulant que la traduction ne puisse être qu'une pâle copie de son original. Dans ces cas, la traduction a pour rôle de rendre une interprétation contextualisée et d'en faire le véhicule d'enseignements ancestraux et collectifs.

puisqu'on présume que le papier nous tiendra lieu de mémoire. Les écrits sont facilement détruits, ne serait-ce que par le feu. Mais, si on jette une ceinture wampum dans le feu, les coquilles seront toujours là une fois que les cendres auront refroidi. Si vous avez appris ce que vous deviez apprendre, vous pourrez reconstituer la ceinture wampum. C'est là le niveau de connaissance de la Loi que tous les Mohawks sont responsables d'atteindre. » Je traduis.

⁶⁵ Sophie McCall, "The Supreme Court of Canada Rules that the Laws of Evidence Must Be Adapted to Accommodate Aboriginal Oral Histories", dans K. Mezei, S. Simon et L. Von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 430-443.

1.2.4 Postulat 4 la traduction professionnelle

Une des façons d'aborder les rapports politiques de colonisation dans la traduction consiste à se poser des questions sur la situation des agents de traduction⁶⁶. À partir de quels textes littéraires, symboliques ou oraux, doivent-ils travailler ? Dans quelles langues opèrent-ils ? Dans quels contextes de travail se retrouvent-ils ? Quelles conceptions de la traduction sont à l'œuvre ? L'étude de ces questions à partir d'exemples de traduction des Premiers Peuples révèle la nécessité d'élargir les définitions de la traduction, de ses fonctions et de ses contextes. En retour, admettre un plus large éventail de définitions de la traduction et de ceux et celles qui la pratiquent désamorce certains postulats sur la traduction qui nous cantonnent trop souvent à des visions étriquées au sujet de cette pratique. À titre d'exemple, l'historien, anthropologue, commissaire et écrivain wendat Louis-Karl Picard-Siouï a coécrit avec le critique d'art, commissaire et performeur Guy Siouï Durand le texte de l'exposition *La loi sur les Indiens revisitée*⁶⁷. La performance a réuni plusieurs artistes tandis que Picard-Siouï assurait, pour sa part, le rôle de surintendant. Au cours de l'exposition, Siouï déploie une violence physique – théâtrale, certes, mais fort troublante – en feignant de battre un acteur captif, pour ainsi dire, d'exemplaires du texte de loi collés sur son corps. La traduction de la violence de ce texte qui date de 1876 passe ici par une interprétation contemporaine des conséquences d'un texte historique, l'usage d'armes à feu afin de détruire le texte ainsi que la performance orale.

Barbara Godard propose comme cas d'exemple l'étymologie du terme « traduction » pour démontrer les limites conceptuelles de la traduction telle qu'elle est généralement

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ Louis-Karl Picard-Siouï, *La loi sur les Indiens revisitée*, 2011, en ligne, <<http://ici.radio-canada.ca/television/8efeu/extra2.shtml#Loi>>, consulté le 13 octobre 2017.

envisagée : les termes « *translatio* » (latin) et « *metapherein* » (grec) contribuent à nous faire entrevoir la traduction comme un transfert de concepts⁶⁸. Cependant, d'autres connotations s'y ajoutent, dont la notion d'équivalence. Mais ces notions ne sont que quelques possibilités parmi tant d'autres pour concevoir la traduction. À titre d'exemple, Godard explique que le terme en langue anishinaabemowin pour « traduction », « *aanikohtamowin* », appose le préfixe du terme « lien » à la racine du mot « histoire » pour signifier que la traduction forme un lien en racontant l'histoire d'un mot. Pour Godard, le terme anishnaabe pour « traduction » met l'accent sur l'aspect créatif et non imitatif de la pratique de traduction et d'interprétation. Dans le même ordre d'idées, la poète Joséphine Bacon décrit ainsi sa pratique de traduction de l'innu-aimun au français : « Je traduis mon âme. »⁶⁹ Les notions convenues d'objectivité ou encore d'invisibilité du traducteur se voient alors remises en question par de telles définitions.

Au-delà d'un prolongement des objets d'étude en traduction – comme par l'analyse étymologique des termes employés pour définir la traduction et les traditions historiques qui s'y rattachent –, l'étude des processus de traduction entre les langues autochtones et les langues coloniales révèle des caractéristiques propres aux langues et aux littératures minoritaires. Comme le remarque la traductologue Hélène Buzelin :

[...] il est à noter que les textes en question font parfois, voire souvent, l'objet de projets de traduction collectifs rassemblant des lecteurs *provenant* d'horizons divers et donc susceptibles de porter, sur le texte à traduire, des regards différents. Qu'ils soient ou non motivés par la complexité

⁶⁸ Barbara Godard, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁹ Joséphine Bacon, « Mouvements de résurgence des langues innue et abénakise », conférence prononcée dans le cadre de l'atelier *Traduire les humanités*, Université Concordia, 15 mars 2016, en ligne, <<http://figura-concordia.nt2.ca/table-ronde/mouvements-de-resurgence-des-langues-innue-et-abenakise>>, consulté le 3 novembre 2017.

linguistique et culturelle des textes, ces projets instaurent d'emblée une rupture avec les modèles associant la traduction à un processus individuel et binaire allant de l'étranger vers le domestique.⁷⁰

La traduction professionnelle est une exigence qui sied mal lorsqu'on parle de langues autochtones, en raison des tentatives d'élimination étatiques et de l'absence de ces parlars dans les disciplines. La première fiction en langue atikamekw, *Avant les rues*⁷¹, réalisée par Chloé Leriche, propose une méthode intéressante de traduction non professionnelle. Le scénario en français de Leriche a été traduit en langue atikamekw par les comédiens et comédiennes qui ont travaillé sur les répliques de leurs personnages respectifs pour ensuite discuter des choix de traduction collectivement. Par la suite, une linguiste spécialisée en langue atikamekw a pris en charge le sous-titrage en français⁷².

De tels exemples offrent des pratiques et des définitions de la traduction qui s'inscrivent dans des épistémologies plus larges auxquelles les traducteurs et les traductrices méritent de s'attarder, ne serait-ce que pour admettre la non-universalité des notions convenues de la discipline et pour développer une sensibilité face aux enjeux politiques que soulèvent ces formes de traduction. Pour Maria Tymoczko⁷³, la signification des équivalents du mot « traduction », leurs connotations, leurs implications, les pratiques de traduction et leurs histoires spécifiques nous amènent à

⁷⁰ Hélène Buzelin, « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances », *Meta*, vol. 49, n° 4, 2004, p. 738.

⁷¹ Chloé Leriche (réal.), *Avant les rues*, *op. cit.*, 2016.

⁷² Karim Chagnon, « Entrevue avec Chloé Leriche, réalisatrice du film *Avant les rues* », *Trahir*, 4 avril 2016, en ligne, <<https://trahir.wordpress.com/2016/04/12/chagnon-leriche/>>, consulté le 16 juillet 2019.

⁷³ Maria Tymoczko, *op. cit.*, p. 18.

admettre des définitions du traduire qui débordent du cadre restreint et convenu de sa conception dite « classique ».

1.2.5 Postulat 5 : les modalités d'interfaces culturelles non linguistiques

Une dernière façon de décloisonner la traduction consiste à considérer plusieurs modalités d'interface culturelle telles que définies par Tymoczko : *le transfert* (le déplacement de matériel culturel d'un contexte social à un autre), *la représentation* (avec l'illustration du pouvoir et de la représentation) et *la transculturation* (la transmission de caractéristiques culturelles d'un groupe à un autre)⁷⁴. À l'occasion des célébrations du 375^e anniversaire de la Ville de Montréal, l'organisme Montréal Autochtone a entamé un projet de consultation auprès de la communauté urbaine autochtone en matière de logement. De cette consultation, s'est dégagé le constat que la ville, malgré son intention de devenir la Métropole de la réconciliation (avec son nouveau drapeau, ses nouvelles armoiries et ses discours de reconnaissance territoriale), ne fait pas suffisamment valoir son héritage autochtone ou sa communauté urbaine autochtone de 35 000 habitants. Dans le cadre du Sommet mondial du design 2017, l'organisme a présenté une exposition sur le design autochtone d'ici et d'ailleurs ayant pour objectif de promouvoir la présence des cultures autochtones dans l'espace public. L'organisme propose divers projets pour Montréal, comme des logements sociaux, un lieu de rassemblement extérieur et un projet de sculptures en forme de bâtons de parole géants, à la Place d'Armes, pour « répondre » au discours colonial, représenté par la statue du Sieur de Maisonneuve. Outre les ressources linguistiques à l'œuvre dans ces exemples de modification d'interfaces culturelles, une approche sémiotique permet d'élargir la conception de la traduction pour l'entrevoir

⁷⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

comme une pratique de transcréation politique. Les projets d'architecture, de design et d'art de rue autochtones font également état de la possibilité de traduire des systèmes de signes par le biais de diverses ressources sémiotiques (langue, image, son), et ce, afin de déceler de multiples couches de présence culturelle et de discours au sein d'une même ville. Dans ces cas, l'acte de traduire s'apparente à l'élaboration d'une réexpression décoloniale et d'une éventuelle transmutation.

1.3 Quels espoirs pour la décolonisation de la discipline ?

Quelles sont les conséquences de la déconstruction des postulats traductologiques « occidentaux » par l'entremise des langues autochtones ? L'une d'elles se perçoit d'abord dans une mise en garde de Tymoczko : l'approche postcoloniale en traductologie peut mener à la création d'une nouvelle sorte d'orientalisme en raison des risques que des chercheur·e·s, ne partageant pas les cultures étudiées, réduisent ou simplifieront des savoirs et des épistémologies aussi complexes qu'inconnus. Il importe dès lors de réfléchir aux possibilités que comporte l'approche postcoloniale de réinscrire les cultures marginalisées dans une nouvelle archive impériale. Toutefois, ces débats invitent les universitaires à se questionner sur la capacité collective à transformer les humanités en disciplines plus flexibles et inclusives, ce qui mènerait à d'autres changements politiques plus larges, voire à une décolonisation physique des territoires.

Puisque la traduction n'est jamais neutre, demeure le danger de lui conférer un caractère encore plus hégémonique. De nombreux écrits en approche postcoloniale rédigés uniquement en anglais font état de ce risque. La chercheuse Linda Tuhiwai

Smith (Maori)⁷⁵ aborde la méthodologie de la décolonisation en appelant les universitaires à porter une attention particulière à la façon de s'engager dans le discours postcolonial. Selon Tuhiwai Smith, ce type de recherche représente un moyen souvent facile pour les intellectuels occidentaux de réinscrire leur pouvoir de définir le monde, en raison de leur éducation limitée en matière de savoirs alternatifs. Cela ne veut pas dire que les recherches venant d'allochtones ne sont jamais bien reçues, mais seulement que les habitudes et les savoirs convenus doivent être remis en question. Concrètement, Tuhiwai Smith propose aux chercheurs et chercheuses d'éviter ces pièges en articulant clairement les conséquences possibles des enjeux de la recherche.

Dans une perspective résolument tournée vers l'avenir, Marie Battiste envisage que diverses traditions de pensée soient intégrées dans toutes les disciplines, ces traditions soient-elles mi'kmaq ou innu, par exemple, tout en en soulignant les différences. Une telle intégration, qui doit immanquablement se faire avec les dépositaires de savoirs des diverses communautés tout en évitant de se limiter aux universitaires, ne sert pas seulement à critiquer les formes de pensée et les catégories disciplinaires occidentales, mais à déstabiliser les conceptions eurocentrées qui constituent les sciences humaines. Pour ce faire, Battiste propose une méthodologie qui traverse les disciplines afin d'appréhender des visions du monde structurées à la fois par les langues, les récits, les histoires, les cultures visuelles et la pensée politique. Heureusement, cette approche qui tente de dépasser le binarisme Occident/non-Occident s'arrime particulièrement bien aux tendances de la traductologie à puiser dans une diversité de disciplines. Les prochaines années seront déterminantes pour repenser les catégories universitaires en

⁷⁵ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 2012, 220 p.

fonction des pratiques de décolonisation, et tout porte à croire que la traductologie pourra avancer dans ces pistes de réflexion.

CHAPITRE 2

ZONES DE CONVERGENCES DANS LA FRANCOSPHÈRE

Si, depuis une quarantaine d'années, les publications littéraires autochtones, entre autres formes d'arts (théâtre, arts visuels), sont de plus en plus présentes sur le territoire que l'on appelle le Québec, l'intérêt du public euro-québécois et du milieu universitaire à leur égard est relativement récent. Comment comprendre cette marginalisation historique des imaginaires déployés par les Premiers Peuples dans la sphère francophone ? Puis, comment développer un appareillage théorique qui rende compte des façons dont ces productions artistiques transforment l'imaginaire littéraire et politique de tous ceux et toutes celles qui habitent ce territoire ?

Commençons par observer la manière dont s'est développée la littérature « du Nouveau Monde » des années 1960-1970 afin de mieux comprendre comment s'est opérée la mise en marge historique des littératures autochtones. En 2003, un numéro de la revue *Québec Studies*⁷⁶ consacré à la question de la postcolonialité dans la littérature québécoise exposait l'importance que tenaient les écrits d'anciennes colonies françaises, particulièrement d'Afrique du Nord et des Caraïbes, dans la redéfinition du nationalisme au Québec. Gaston Miron, Hubert Aquin et la revue *Parti pris* reprenaient à leur compte les idées de Frantz Fanon et d'Albert Memmi : l'identité culturelle, les

⁷⁶ Vincent Desroches, « Présentation : en quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale? », dans *Québec Studies*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 3.

conflits linguistiques, le rôle de la littérature, de l'écrivain et de l'écrivaine dans le combat pour l'émancipation nationale⁷⁷.

La pensée de la Révolution tranquille mobilisait les paradigmes postcoloniaux « colon/colonisé », « centre/périphérie » et « pays industrialisés/tiers-monde » pour décrire la réalité des francophones au Québec, considérés comme opprimés et colonisés socialement, politiquement et économiquement par la société dominante anglophone⁷⁸. Ceci niait d'un même souffle la présence millénaire et l'expérience de colonisation des peuples autochtones. Amaryll Chanady remarque que le discours postcolonial québécois de l'époque ne se préoccupait pas des Premiers Peuples, sinon pour créer des représentations mentales stéréotypées – le roman *Agaguk* d'Yves Thériault (1958) est donné à titre d'exemple, où les Inuits font office de symbole de la marginalisation des Québécoises et des Québécois francophones⁷⁹. Cette tendance à plaquer l'expérience colonisée québécoise aux réalités autochtones ne parvenait que rarement à esquiver la projection de lignes de partage entre « nous » et « eux », ou encore la réitération de la figure fabriquée du *noble sauvage*, à la fois idéalisée et rabaissée. Il faut toutefois reconnaître le travail cinématographique de Pierre Perrault⁸⁰ et de Maurice Bulbulian⁸¹ ainsi que le travail de recherche du Laboratoire d'anthropologie amérindienne de Montréal mis en place dans les années 1970 avec Rémi Savard, Sylvie

⁷⁷ Mathieu Poulin, « *Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone* », Mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, p. 17.

⁷⁸ Amaryll Chanady, « Rereading Québécois Literature in a Postcolonial Context », dans *Québec Studies*, vol. 35, no 1, 2003, p. 32.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁰ Pierre Perrault, *Le goût de la farine*, [vidéo], Montréal, Office national du film du Canada, 1977, 1 h 48 min.

⁸¹ Maurice Bulbulian, *L'art de tourner en rond*, [vidéo], Montréal, Office national du film du Canada, 1989, 110 min 33 s.

Vincent et José Mailhot aux côtés d'Arthur Lamothe et Joséphine Bacon⁸². Néanmoins, force est de constater que rares étaient les chercheurs et chercheuses en études littéraires qui s'intéressaient aux réalités autochtones.

Le courant postcolonial a continué à se développer dans la sphère anglophone grâce à des penseur·euse·s majoritairement issu·e·s d'anciennes colonies britanniques comme Edward Saïd (Palestine), Homi Bhabha et Gayatri Spivak (Inde). Leurs apports théoriques marquants ont peu rejoint les sphères francophones, certains de leurs écrits n'ayant été traduits que de nombreuses années plus tard. Il est intéressant de noter que cette vague de théorisation postcoloniale anglophone s'est développée par le biais de la traduction, aux États-Unis, d'écrits poststructuralistes et postmodernes français, d'où la constitution de la *French Theory* grâce à la traduction des travaux de Foucault, Deleuze, Barthes et Kristeva, pour ne citer que ces noms. À l'exception des travaux de Jean-Marc Moura et d'Édouard Glissant, le courant postcolonial français des années 1990 s'est peu penché sur le Québec et, en retour, le Québec s'y est peu intéressé⁸³. Depuis la Révolution tranquille, le Québec, afin de s'émanciper de son statut de colonisé et d'entrer dans la modernité, a misé sur la création d'institutions et de dispositifs comme la loi 101 qui ont eu pour effet d'établir un nouveau consensus linguistique⁸⁴. La langue française a été promue comme entité homogène nationale, de façon à la lier intimement à l'identité.

⁸² Le Laboratoire, créé en 1969, donnait suite au travail de traduction et d'analyse des récits Innus et a participé à mettre sur pied la revue *Recherches amérindiennes au Québec* en 1971. Cf. Amélie-Anne Mailhot, « *L'art pour manger* » : *explorations du complexe de l'autonomie alimentaire innue comme mémoire de liberté politique dans les lieux de friction des habitations politiques du Nitassinan*, thèse de doctorat, Département d'études politiques, Université d'Ottawa, 2019, p. 105.

⁸³ Vincent Desroches, 2003, *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.* p. 4.

Le milieu littéraire québécois s'est institutionnalisé au détriment des productions artistiques autochtones, dans une sorte de contrecoup défensif contre la domination anglo-saxonne⁸⁵. Vincent Desroches et Amaryll Chanady avancent quelques hypothèses pour expliquer cet effacement : cela pourrait s'expliquer par une résistance historique et contemporaine envers le courant anglophone des *cultural studies*⁸⁶, surtout états-unien, dont on aurait craint d'importer les discours ; ou encore par la complexité du statut du Québec, une colonie d'implantation avec ses périphéries autochtones (physiques et symboliques), mais qui a également subi la colonisation⁸⁷. Selon Chanady, l'Amérique du Nord anglosaxonne, avec ses institutions culturelles bien établies et une culture mondiale hégémonique, parviendraient plus facilement à s'autocritiquer qu'une société se sentant menacée par sa marginalité dans le contexte mondial, puisque celle-ci chercherait à combler un besoin de légitimation en privilégiant ses réussites culturelles et littéraires.

Si les productions autochtones admises dans l'espace anglophone en Amérique se sont faites plus nombreuses dès les années 1960, ce n'était pas le cas au Québec⁸⁸. L'essai revendicateur *Eukuan nin matshimanitu Innu-ishkueu/Je suis une maudite sauvagesse*⁸⁹ d'An Antane Kapesh (Innué), paru en 1976 en langues innu-aimun et française, est un des premiers, voire des rares livres édités à l'époque ; il a été accueilli très

⁸⁵ Ce diagnostic est partiel, car l'institutionnalisation de la littérature francophone au Québec a aussi été portée par le désir de s'autonomiser face à la littérature française et des éditeurs parisiens.

⁸⁶ Ce n'est toutefois pas le cas des théories françaises post-structuralistes. Voir Pierre Milot, *Le paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992. L'auteur répertorie tous les canons de la pensée postmoderne et poststructuraliste qui viennent, selon Milot, contaminer le milieu littéraire d'ici.

⁸⁷ Amaryll Chanady, 2003, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁸ Joëlle Papillon, « Imaginaires autochtones contemporains », *Temps zéro*, n° 7, 2013, § 2, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1065>>, consulté le 11 mai 2019.

⁸⁹ An Antane Kapesh, *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, [Leméac, 1976] Mémoire d'encrier, 2019, 217 p.

négativement, l'éditeur recevant de « [...] nombreuses lettres rédigées par des lecteurs indignés⁹⁰ ». Dans les années 1970, la collection *Ni-T'Chawama/Mon ami mon frère*, dirigée aux éditions Leméac par l'auteur Bernard Assiniwi (Algo-Cri), devait se consacrer aux autrices et auteurs autochtones, mais il a abandonné le projet à la suite de la parution de l'essai de Kapesh, faute d'une réception favorable pour leurs textes, tant de la part de la maison d'édition que du public allochtone⁹¹. Ce n'est qu'à partir du XXI^e siècle que la critique culturelle et universitaire allochtone a développé un intérêt pour les productions artistiques autochtones et que celles-ci ont commencé à se faire connaître en dehors de leurs propres réseaux, plus restreints⁹². Suivant les analyses de Desroches et de Chanady, il aura fallu attendre que les institutions nationales soient établies et que le corpus littéraire soit reconnu pour que s'amorce une réflexion sur les réalités exclues par le mouvement postcolonial québécois.

Si la société québécoise est devenue « postcoloniale », ce n'est pas sans créer ses propres hiérarchies en misant notamment sur une différenciation entre elle et les Premiers Peuples. Ce partage s'est fait par la mise à distance physique et symbolique des Autochtones à la périphérie d'un centre que l'on imaginait blanc et francophone. La bataille juridique du gouvernement québécois contre les droits territoriaux des Cris lors du projet de la Baie-James, ce grand projet de nationalisation des ressources naturelles entamé lors des années 1970, est révélatrice de cette posture⁹³. En voulant

⁹⁰ Maurizio Gatti, *Être écrivain amérindien au Québec*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, Coll. « Littérature », 2006, p. 160.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Joëlle Papillon, « Imaginaires autochtones contemporains », dans *Temps zéro*, no 7, 2013, § 2.

⁹³ Jane Jenson et Martin Papillon, « *Challenging the Citizenship Regime : The James Bay Cree and Transnational Action* », dans *Politics & Society*, vol. 28, n° 2, juin 2000, p. 253. Les avocats du gouvernement du Québec ont tenté de nier les droits collectifs des Cris à leur territoire, clamant que ces derniers ne vivaient plus selon leur mode de vie traditionnelle, mais plutôt de plus en plus comme des gens du sud. Selon cette logique, les Cris n'avaient plus d'appartenance particulière à leur territoire.

s'émanciper des anglophones – leurs « colonisateurs » – les francophones ont raté l'occasion historique de s'allier aux Peuples autochtones et ainsi éviter de perpétuer les rapports coloniaux tant dénoncés⁹⁴. Ce n'est que plus tard que les universitaires francophones ont orienté leurs recherches vers les théories postcoloniales plus récentes ainsi que vers les études autochtones. Bref, l'on peut donc comprendre que les travaux de théorisation aient commencé bien tardivement dans les sphères francophones en partie en raison de l'adoption trop peu critique du discours postcolonial par des auteur·e·s québécois·e·s réclamant le statut de colonisés du Nouveau Monde, ainsi que de l'exiguïté culturelle et linguistique de la situation francophone en Amérique. Néanmoins, c'est précisément cette marginalité – relative mais partagée – qui s'offre comme lieu de convergence pour les populations rendues subalternes par le fait colonial.

Les théories postcoloniales anglo-saxonnes ont, pour leur part, généré des réflexions essentielles afin de complexifier les paradigmes binaires de la première vague postcoloniale. C'était le cas notamment avec la dichotomie entre colons et colonisé·e·s ; en relevant les divisions de classes, de genres, de castes ou de religions à l'intérieur même des groupes marginalisés, les analyses postcoloniales anglophones permettent de se distancer des apparences d'homogénéité d'une unité nationale linguistique ou culturelle – une homogénéisation qui tente de biffer les divisions internes. Tel était le cas d'un Québec prônant une identité nationale francophone malgré l'existence de onze Peuples Autochtones sur le même territoire ainsi que de nombreuses collectivités issues d'une immigration plus ou moins récente. Par exemple,

⁹⁴ Jean Morisset, « Québec, Baie-James et Premières Nations : ou la décolonisation assujettie », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 18, automne 2017, p. 81. Dalie Giroux, *L'œil du maître. Figures de l'imaginaire colonial québécois*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2020, 192 p.

l'emploi de la notion d'hybridité, élaborée par le penseur postcolonial Homi Bhabha, permet d'appréhender la fabrique complexe, hétérogène et sans cesse changeante d'une culture travaillée par des langues qui s'y confondent et s'y entrechoquent et les formes sémiotiques paradoxales qui interviennent dans l'histoire et l'imaginaire⁹⁵. La reconnaissance de l'hybridité caractérisant les productions autochtones dans les sphères anglophone et francophone permet de nuancer le paradigme binaire colon/colonisé-e au Québec en alimentant un nouvel imaginaire complexe et hétérolingue qui délie l'identité du nationalisme. Sans être majoritaires dans le milieu universitaire québécois ni porter sur les productions autochtones, le concept d'hybridité s'est retrouvé sous la plume de quelques chercheurs et chercheuses, dont Lise Gauvin, ou dans la revue transculturelle trilingue *Vice Versa* (1983-1998) et la revue *Dérives*, fondée à l'UQAM à la fin des années 1970. C'est dans le sillon de ces recherches sur l'hybridité que ce concept représente encore aujourd'hui un des nœuds de convergence entre les théories postcoloniale et décoloniale, particulièrement en ce qui a trait à l'étude de la traduction.

2.1 Zones de tensions théoriques

À la suite des travaux de Diane Boudreau⁹⁶ et de Maurizio Gatti⁹⁷, des thèses, des mémoires et des dossiers ont été consacrés aux arts autochtones dans les revues *Inter*,

⁹⁵ Dalie Giroux, « Homi Bhabha et le Québec : Appel à un “acte insurgent de traduction culturelle” », *Spirale*, n° 258, automne 2016, p. 40.

⁹⁶ Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 201 p.

⁹⁷ Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec*, Montréal, Hurtubise, 2004, 271 p.; et *Être écrivain amérindien au Québec*, *op. cit.*

*art actuel*⁹⁸, *Temps zéro*⁹⁹ et *Recherches amérindiennes au Québec*¹⁰⁰, en plus de la contribution colossale de Guy Sioui Durand (Wendat) à la théorisation critique de diverses formes artistiques¹⁰¹. Isabelle St-Amand avance que la production d'écrits théoriques anglophones a concouru à l'émergence actuelle de la recherche portant sur les arts autochtones dans l'espace francophone¹⁰². Les traductions des dernières années ont permis de reconnaître ce corpus, dont les écrits de Thomas King (Cherokee-Grec), Taiaiake Alfred (Kanien'kehá:ka), Glen Coulthard (Déné) et Leanne Betasamosake Simpson (Michi Saagiig Nishnaabeg)¹⁰³. Déjà en 2008, Dalie Giroux publiait le premier article en français consacré à la théorie politique autochtone, favorisant l'accessibilité de concepts clés pour le milieu universitaire francophone¹⁰⁴. Afin de dépasser ce clivage entre les sphères anglophone et francophone et de reconnaître l'existence continue des langues autochtones qui chevauchent et débordent les lisières coloniales, les recherches traversent de plus en plus les frontières linguistiques tout en insistant sur l'importance du lieu d'énonciation des auteur·e·s. Actuellement, les études autochtones dans l'espace francophone américain tendent à éviter que de tels textes soient traduits en France, qui était jusque-là la source habituelle des traductions

⁹⁸ Guy Sioui Durand, « Indiens Indians Indios », *op. cit.*, n.p.

⁹⁹ Joëlle Papillon, « Imaginaires autochtones contemporains », *op. cit.*

¹⁰⁰ Richard Lefebvre (dir.), « Création orale et littérature », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, no 2-3, 2016, p. 1-76.

¹⁰¹ Guy Sioui Durand, « Indiens Indians Indios », *op. cit.*, n.p..

¹⁰² Isabelle St-Amand, « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », dans *Studies in Canadian Literature*, vol. 35, no 2, 2010, p. 30-52.

¹⁰³ Les traductions récentes d'essais répertoriés dans l'anthologie *Nous sommes des histoires* incluent deux parutions de Thomas King, *L'indien malcommode*, trad. Daniel Poliquin, Montréal, Boréal, 2014, 320 p. et *Histoire(s) et vérité(s) : récits autochtones*, trad. Rachel Martinez, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2015, 180 p., ainsi que des essais de Taiaiake Alfred, *Paix, droiture et pouvoir : un manifeste autochtone*, trad. Caroline Pageau, Wendake, Hannenorak, 2014, 303 p.; et de Glen Coulthard, *Peau rouge, masques blancs*, trad. Arianne Des Rochers et Alex Gauthier, Montréal, Lux, 2018, 360 p.

¹⁰⁴ Dalie Giroux, « Éléments de pensée politique autochtone contemporaine », *op. cit.*, p. 29-53.

consommées en Amérique¹⁰⁵. Les maisons d'édition québécoises s'appliquent dorénavant à traduire des écrits autochtones de l'espace anglophone en les situant dans leur contexte américain particulier. L'intérêt pour les recherches en études autochtones s'étend également à d'autres aires linguistiques, dont l'Amérique du Sud, où on retrouve les prolongements de la philosophie de la Libération des années 1960-1970 avec la théorie décoloniale qui permet d'étoffer l'appareillage théorique postcolonial.

Les théories « post » et « dé » coloniales ont le même point de départ : la rencontre coloniale. En revanche, conceptuellement, le courant postcolonial se fonde plutôt sur les expériences de colonisation en Inde et en Palestine, parmi d'autres anciennes colonies, et renvoie historiquement aux répercussions de l'idéologie des Lumières. De son côté, la théorie décoloniale s'inscrit dans les expériences de la colonisation des Amériques lors de la Renaissance européenne, où la Conquête constitue le point de départ de la modernité et du capitalisme dont les dispositifs se sont transformés au fil des siècles pour assurer leur pouvoir. La théorie décoloniale permet de cerner la spécificité du contexte américain du colonialisme d'implantation et de repérer les stratégies de décolonisation qui se manifestent dans les productions artistiques autochtones¹⁰⁶.

L'idée d'une matrice coloniale du pouvoir et son concept afférent de décolonialité, d'abord forgés par le sociologue péruvien Anibal Quijano dans les années 1990, sont au coeur de la théorie décoloniale, qui se distingue du postmodernisme et du

¹⁰⁵ Dalie Giroux, « Homi Bhabha et le Québec », *op. cit.* Giroux remarque la traduction tardive de l'un des ouvrages phares des études postcoloniales, *The Location of Culture* de Homi Bhabha (1994), dont la version française n'est parue qu'en 2007.

¹⁰⁶ Nicolas Beauclair, « Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : expression de la décolonialité », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 2-3, 2016, p. 35.

poststructuralisme tout en s'inscrivant dans leurs prolongements¹⁰⁷. Le sémioticien argentin Walter Mignolo, membre du groupe Modernité/Colonialité, explique que la modernité et la colonialité constituent deux piliers interdépendants des civilisations occidentales¹⁰⁸. En somme, la colonialité représente la logique sous-jacente de tous les impérialismes modernes et cette dynamique s'appuie de façon notable sur des dispositifs de savoirs.

Selon Mignolo, le *post-colonial* nous maintiendrait dans la cosmologie occidentale qui conçoit la temporalité comme étant singulière et unipolaire, tandis que la décolonialité permettrait de concevoir et de promouvoir l'existence d'une pluralité de temporalités philosophiques sur lesquelles les empires occidentaux ont imposé leur conception du temps. Dès lors, l'entreprise décoloniale vise à opérer une rupture des dispositifs de savoirs coloniaux en vue d'une reconstitution épistémique. Dans cette visée, les formes non occidentales du savoir et de l'ontologie ne sont plus considérées comme de simples objets culturels. Quoique la théorie ait pour point de départ la rencontre coloniale, la généalogie se fait toutefois à partir du vécu de ceux et celles ayant subi la colonisation : c'est le revers de l'ère moderne coloniale. Walter Mignolo ajoute à cette théorie de rupture épistémique les œuvres qui ont en commun le vécu de la subjugation coloniale et qui s'ancrent dans de nouveaux points d'origine, aux frontières du pouvoir colonial, pour relever des lieux offrant de nouvelles possibilités de lutte et d'avenir¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Anibal Quijano et Immanuel Wallerstein, « *La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial* », *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol. 134, 1992, p. 583-591.

¹⁰⁸ Alvina Hoffman, "Interview – Walter Mignolo, Part 2 : Key Concepts", dans *E-International Relations*, 2017, en ligne, <<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>>, consulté le 6 août 2019.

¹⁰⁹ Walter Mignolo, cité dans Alvina Hoffman, *ibid.*

Dans la perspective décoloniale, c'est à partir d'une pensée frontalière située aux limites du pouvoir colonial et de la modernité qu'on peut envisager la résurgence, la ré-existence et la reconstitution des savoirs et des langues subalternisées, plutôt qu'à partir d'un « post » ou d'un « nouveau » modernisme qui s'inscrirait dans la temporalité occidentale¹¹⁰. Cette théorie s'avère prometteuse pour étudier les productions artistiques autochtones, puisqu'elle s'appuie sur l'idée d'une pluralité de cosmogonies et de temporalités existant depuis l'Amérique précolombienne. Cela permet de distinguer différentes ontologies et traditions du savoir et de l'être. Enfin, la décolonialité participe à l'élargissement de la définition de l'idée de texte pour reconnaître l'importance de l'oralité ainsi que diverses modalités sémiotiques prenant part à une sémiose (dé)coloniale.

La sémiose coloniale, un concept forgé par Mignolo, serait le résultat de la situation coloniale où coexistent des représentations sémiotiques du territoire relatives à deux ou plusieurs cultures radicalement différentes. Ce voisinage sémiotique devient alors un terrain de luttes pour le pouvoir lorsqu'une des cultures nie l'existence et les pratiques sémiotiques de l'autre, insinuant que celle-ci n'ait pas d'histoire ou qu'elle soit inférieure. Dans cette perspective, la sémiose (dé)coloniale remplace le concept de « discours » en admettant des pratiques discursives non écrites et en accentuant l'influence des systèmes sémiotiques considérés comme non discursifs, tels que les tissus, les peintures, les rituels, les harangues et les silences¹¹¹. Le concept permet également d'appréhender le caractère hétérogène de la mobilisation épistémique lorsqu'une diversité de visions du monde coexistent et s'influencent mutuellement et

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Beauclair, 2016, *op. cit.*, p. 36.

de manière non dialectique. Les textes de culture, compris au sens large, brouillent les frontières typologiques en imbriquant des aspects politico-philosophiques et des revendications dans le littéraire. La notion de « textes de culture » englobe également les appels au conte, à la poésie et au récit dans le cadre d'une approche ethnohistorique, comme le démontre la pratique de l'historien wendat George Sioui¹¹².

De façon similaire, Patricia Monture se définit d'abord, dans ses écrits, comme une écrivaine poursuivant la longue tradition de l'art du conte haudenosaunee, au-delà de son travail universitaire comme sociologue et juriste ou de la définition européenne de ce que constitue la recherche scientifique ou la littérature. La souveraineté intellectuelle décoloniale décrite par Monture trouve écho dans de nombreux textes de culture de penseur·euse·s et d'artistes, des textes qui dépassent les typologies universitaires du savoir et de l'être ou encore la notion étriquée de transdisciplinarité universitaire. Dans cette visée, la rupture épistémique décoloniale appelle à envisager des approches qui prennent en compte des structures coloniales toujours existantes, ainsi que des régimes sémiotiques précoloniaux et qui persistent malgré leur enchevêtrement dans une dynamique coloniale.

Pour reprendre la notion élaborée par Walter Mignolo, les traditions civilisationnelles possèdent différentes façons de nommer l'espace, les pratiques sémiotiques et la manière dont ces dernières se transforment et s'adaptent. Un sujet reconnaissant son positionnement au sein de la sémiose coloniale est à même de prendre du recul face à sa propre tradition et de cesser de la concevoir comme universelle ou encore comme la seule marque de progrès possible. La situation coloniale se comprend dès lors comme

¹¹² *Ibid*, p. 39.

une pluralité de traditions ayant des effets de transculturation sur les gens dans leurs interactions sémiotiques. Il n’y a donc plus de traditions « naturelles » (occidentales) comme mesure de l’universel : toutes sont régionales et dépendent du « lieu d’énonciation »¹¹³. La vaste majorité des chercheurs et chercheuses qui étudient les arts autochtones au Québec étant allochtones, la reconnaissance de cette subjectivité renvoie nécessairement à des questions de justesse d’interprétation, afin d’éviter de nouvelles lectures coloniales.

2.2 Convergences conceptuelles traductives

Les diverses théories mises de l’avant jusqu’ici nous permettent de dégager les notions que partagent les approches théoriques postcoloniale et décoloniale en ce qui a trait aux questions langagières et traductives. Les notions d’hybridité, d’hétérogénéité, de pensée frontalière, de tiers-espace et la notion, forgée au Brésil, d’anthropophagie font d’ores et déjà partie de l’analyse postcoloniale en traductologie. Que ce soit dans la perspective postcoloniale ou décoloniale, les langues frontalières, comme les créoles, forment la base de création d’une épistémologie plurielle. Les langues à la frontière de la (dé)colonialité participent ainsi, par leur existence, à la désintégration du lien unissant la langue à la nation¹¹⁴. Dans ces approches, le langage est compris comme un objet caractérisant un imaginaire postnational qui porte en lui le potentiel de dépasser le mythe européen d’une langue standard, unique ou pure. Les langues frontalières ont également le pouvoir de désamorcer les dynamiques coloniales et le dualisme

¹¹³ Walter D. Mignolo, “Colonial situations, geographical discourse and territorial representations: toward a diatopical understanding of colonial semiosis”, *Disposito*, vol. 34, n° 36-38, 1989, p. 95-97.

¹¹⁴ Laura Lema Silva, « Modernité/Colonialité : quelles langues pour quelles épistémologies dans un contexte de mondialisation du savoir? », *Revue d’études décoloniales*, n° 1, 2016, en ligne <http://reseau-decolonial.org/2016/09/02/modernitecolonialite-queelles-langues-pour-queelles-epistemologies-dans-un-contexte-de-mondialisation-du-savoir/>, consulté le 26 août 2019.

traditionnel qui met en opposition la langue standard et les dialectes régionaux, l'original et sa copie et, par extension, le centre et ses périphéries¹¹⁵.

Le potentiel subversif de la traduction en fait une méthode d'exploration tout indiquée pour comprendre la décolonialité dans les œuvres d'art. À la base, la traduction brouille les frontières entre les langues et met en pratique la notion d'hétéroglossie de la langue élaborée par Mikhaïl Bakhtine, c'est-à-dire l'idée qu'une langue se trouve toujours traversée par d'autres langues¹¹⁶. De plus, la traduction permet de mettre en lumière les rapports de force qui sous-tendent les interactions interlinguales en démontrant de façon précise la manière dont les langues se mélangent, particulièrement dans ce que la traductologue Sherry Simon appelle les « zones de contact coloniales¹¹⁷ ». Celles-ci ont d'abord été étudiées au Québec comme les lieux de minorisation du français québécois face à la langue anglaise ainsi qu'au français hexagonal, supposément parisien.

En tenant compte des réalités autochtones, j'avancerais que le Québec est plutôt constitué de multiples zones de contact coloniales, à l'instar du reste du continent américain. Conceptuellement, ces espaces s'apparentent à l'idée d'une structure coloniale, théorisée par les courants postcoloniaux et décoloniaux. Cette structure se déploie symboliquement et grammaticalement, particulièrement dans son imposition

¹¹⁵ Pier-Pascale Boulanger, *Les théories postmodernes de la traduction*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, p. 174.

¹¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, « Langue, langage et parole », *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Édition de minuit, 1977, p. 96-119.

¹¹⁷ Sherry Simon, "Translating and Intercultural Creation in the Contact Zone", *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Susan Bassnett, Harish Trivedi (dir.), New York, Routledge, 1999, p. 58-74. À noter que le concept de « zone de contact » a d'abord été élaboré par Marie-Louise Pratt dans *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2^e éd. New York, Routledge.

de langues coloniales qui parviennent à subalterniser les langues « autres » et deviennent les seules à être reconnues par l'État. Comme l'explique Dalie Giroux : « [L]a machine de colonisation est une instance par laquelle se produisent les relations entre les parlants, en particulier sous la forme d'institutions politiques, économiques et culturelles. »¹¹⁸ La capture symbolique qu'est le colonialisme « régent les langues et les corps, donc les formes de vie de l'officialité, de l'institution et de l'espace public, comme elle limite ou confine des activités particulières au privé, au domestique, à l'anonymat, au silence¹¹⁹ ». Compris ainsi, les langues qui se retrouvent à la frontière du français officiel, que ce soit dans les registres du familier, ou encore des mélanges avec des langues autochtones, illustrent des pratiques quotidiennes, mais aussi des savoirs et des imaginaires.

Les zones de contact coloniales représentent des espaces à la fois politiques, géographiques et corporels. En ce sens, les langues sont dotées d'une charge résolument politique, puisqu'elles renvoient chacune à des visions du monde propres et à un enracinement historique précis, d'où leurs différences¹²⁰. À titre d'exemple, voici la description que font Marie Battiste et James [Sa'ke'j] Youngblood Henderson de la langue mi'gmaq :

La langue mi'gmaq se construit à partir de verbes-phrases qui contiennent le mouvement du flux, avec des centaines de préfixes et de suffixes que l'on peut choisir pour exprimer un éventail de types d'énergie. Ce rapport

¹¹⁸ Dalie Giroux, « Les langages de la colonisation », *Trahir*, 2017, p. 2, en ligne <<https://trahir.wordpress.com/2017/05/23/giroux-langages/>>, consulté le 2 août 2017.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁰ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Lagrasse Verdier, 1995, 624 p.

aux verbes plutôt qu'aux substantifs est fondamental : il signifie que peu de choses sont des objets immobiles et séparés dans la pensée mi'gmaw.¹²¹

Sachant que les savoirs contenus dans les langues autochtones sont vastes et complexes, la relationaux savoirs en situation coloniale implique des rapports de force qui tendent à complexifier le lieu commun voulant que la pratique traductive favorise le partage des cultures. Cet enjeu soulève la question du rapport qu'entretient la traduction avec ce que le penseur de la décolonisation David Garneau appelle « l'attitude coloniale » : « *The colonial attitude is characterized not only by scopophilia, a drive to look, but also by an urge to penetrate, to traverse, to know, to translate, to own and exploit.* »¹²² La sociologue et éducatrice Maya Odehamik Chacaby insiste sur les effets historiques et contemporains du mythe de la traduction inoffensive des langues autochtones. Elle recense les effets de réduction de l'identité et du langage lorsque les langues autochtones sont traduites selon la typologie européenne (notamment avec les dictionnaires et les lexiques), le filtrage des savoirs autochtones à travers le mode de pensée européen et le linguicide qui s'actualise par la tendance à enseigner les langues autochtones selon des méthodes européennes. Chacaby fait référence aux réflexions de Marie Battiste et James [Sa'ke'j] Youngblood Henderson qui s'interrogent sur la capacité des traditions de pensée occidentales à interagir avec d'autres modes de pensée sans les assimiler¹²³ :

En reconnaissant les tensions et les biais de la pensée occidentale, comment les gouvernements et les chercheurs peuvent-ils tenir pour acquis que des formes de pensée, fruits de constructions divergentes, peuvent non

¹²¹ Marie Battiste et James [Sa'ke'j] Youngblood Henderson, *Protecting indigenous knowledge and heritage: a global challenge*, Saskatoon, Purich Publishing Ltd., 2000, p. 76. Je traduis.

¹²² David Garneau, *op.cit.*, p. 23.

¹²³ Maya Odehamik Chacaby, "Crippled Two-Tongue and the Myth of Benign Translatability", *Tusaaji : A Translation Review*, vol. 4, n° 4, 2015, p. 1-3.

seulement se traduire en anglais et en français, mais qu'elles peuvent l'être sans subir aucun dommage ou distorsion ?¹²⁴

Ces enjeux soulèvent la question de *l'éthique* de la traduction quant aux approches à utiliser pour déceler les épistémologies autochtones qui s'articulent à travers l'écriture, l'oralité, la performance et les images, mais également pour mettre en pratique des façons de produire des traductions qui ne sont pas ethnocentrées.

Puisque les études postcoloniales en traduction ont déjà mobilisé la notion d'une esthétique de l'hybridation pour nommer l'espace qui se crée entre deux langues, on peut reprendre les caractéristiques langagières de l'hybridation relevées par la traduction. Je pense ici aux pratiques de néologisation, de *code-switching* (alternance de code linguistique), de transcription vernaculaire, de fusion syntaxique, d'emprunts, entre autres procédés d'hybridation¹²⁵. Les procédés d'écriture et de traduction que la traductologie a recensés dans les littératures postcoloniales sont mis de l'avant pour démontrer leur capacité à révoquer la conception d'un code linguistique unifié et à transgresser les conventions littéraires. Parmi les pratiques sémiotiques étudiées ici, il s'agira de dégager celles qui s'inscrivent hors de la norme traductive afin d'identifier les stratégies de traduction non coloniale propres à chaque production ; l'on pourra ainsi identifier les pratiques décoloniales de traduction qui pourraient être applicables tant sur le plan de l'étude théorique des traductions que sur le plan de la méthodologie traductive. Pour élaborer une telle méthodologie, il est possible, comme l'explique Shawn Wilson, d'entremêler les systèmes de savoir formels de la tradition occidentale avec ceux des savoirs autochtones, mais l'accent doit être mis sur le positionnement au

¹²⁴ Battiste et Henderson, cités dans Chacaby, *Ibid.*, p. 2 Je traduis.

¹²⁵ Pier-Pascale Boulanger, *op. cit.*, p. 176.

sein de ces divers régimes sémiotiques, en reconnaissant les rapports de forces qui les sous-tendent.

Les méthodologies autochtones insistent sur l'importance de la transparence quant au positionnement du sujet chercheur ; elles exigent, face aux traditions qui composent le « lieu d'énonciation » dans la situation coloniale, une réflexion critique de la manière dont la recherche scientifique s'est avérée être un mécanisme de violence historique et contemporaine.¹²⁶ La réflexion commune des objectifs et une explicitation de la recherche, la discussion des résultats et le partage approprié selon les communautés font d'ailleurs maintenant partie des exigences des projets de recherche avec les communautés autochtones subventionnés par des organismes comme le CRSH¹²⁷.

La traduction récente d'écrits autochtones de l'espace anglophone témoigne du désir d'acquérir et surtout de diffuser des outils théoriques pour l'interprétation, tout en cernant les spécificités de l'imaginaire littéraire dans le territoire québécois. La parution récente de l'anthologie *Nous sommes des histoires*¹²⁸ s'inscrit dans cette mouvance. L'ouvrage se compose de textes choisis en fonction de leur rôle fondateur pour les études littéraires autochtones, mais aussi en raison du souci de diffuser des textes pertinents dans le contexte québécois. La traduction de certains concepts théoriques exige parfois la création de néologismes, comme pour la notion d'« oratoire », développée par Lee Maracle pour décrire les liens qui unissent le récit

¹²⁶ Kathy Absolon et Cam Willett, "Putting ourselves forward: Location in Aboriginal research", dans *Research as resistance: Critical, Indigenous, and anti-oppressive approaches*, L. Brown & S. Strega (dir.), Toronto, Canadian Scholar's Press, 2005, p. 120.

¹²⁷ Voir à ce sujet l'Énoncé de principes en matière de recherche autochtone du CRSH, en ligne, <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/policies-politiques/statements-enonces/aboriginal_research-recherche_autochtone-fra.aspx>, consulté le 2 octobre 2017.

¹²⁸ Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 280 p.

et le travail intellectuel (j'y reviendrai)¹²⁹. Dans l'introduction de l'anthologie, on explique le rôle que joue la traduction de textes en études autochtones anglophones pour étoffer l'appareillage critique qui se développe actuellement dans la sphère francophone, soulignant ainsi la nécessité d'établir une terminologie à la fois souple et précise. D'ailleurs, l'ouvrage collectif francophone *Tracer un chemin*, paru récemment aux éditions Hannenorak¹³⁰ s'avère être également un outil pédagogique pour l'étude des thèmes récurrents en littérature autochtone. Dans tous les cas, les chercheurs reconnaissent que la littérature autochtone se compose d'une pluralité de traditions littéraires avec des dimensions hybrides, et surtout, que la position du chercheur ou de la chercheuse demeure subjective face à un phénomène dont iel ne saisit pas nécessairement tous les fondements conceptuels, en fonction de son lieu d'énonciation et de ses communautés d'appartenance.

2.2.1 Stratégies langagières et traductives décoloniales

Pour interpréter, traduire et lire les littératures autochtones, il faut remettre en question le paradigme occidental du progrès en refusant les dichotomies entre écriture et oralité et entre théorie et récit. Les théories et méthodologies élaborées en études autochtones cherchent plutôt à rattacher les littératures et les performances artistiques aux traditions ancestrales qui ont su se transformer au fil du temps. Daniel Heath Justice (Cherokee) cite les propos du militant politique George Manuel (Shuswap) à ce sujet :

¹²⁹ Lee Maracle, « Oratoire : accéder à la théorie », dans *Nous sommes des histoires*, op. cit., p. 41-44. Maracle définit le terme « oratoire » comme la contestation de la distinction européenne entre la théorie et le récit où la théorie doit être déshumanisée de toute émotion pour constituer un argumentaire. Plutôt, Maracle met de l'avant l'importance de « fusionner les besoins de l'humanité à la recherche d'un sens partagé entre la théorie et le récit. ». Cette fusion se transpose notamment par l'emploi de la « langue des gens » dans le récit et la création d'une terminologie qui renvoie à la réalité proprement autochtone.

¹³⁰ Olivier Dezutter, Naomi Fontaine, Jean-François Létourneau (dir.), *Tracer un chemin, Meshkanatsheu, écrits des Premiers Peuples*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2017, 175 p.

En regardant le monde indien d'aujourd'hui en Amérique du Nord, nous devons nous rappeler deux choses : les Indiens n'ont pas encore abandonné l'univers autochtone qu'ils ont toujours habité aux plans affectif et intellectuel ; et le monde occidental, lui, sort graduellement de son ancien système de valeurs pour se diriger vers celui du monde autochtone¹³¹.

Cette stratégie interprétative, que Heath Justice appelle « l'art pour la vie », s'inscrit dans une épistémologie qui conçoit l'art, l'esthétique et le travail intellectuel autochtones comme un « militantisme de l'imaginaire » puisant ses sources dans la persévérance des communautés qui ont fait face au contact colonial et y ont survécu¹³². Elle fait écho au travail de traduction que Natasha Kanapé Fontaine (Innue) et Arianne Des Rochers ont effectué sur *Cartographie de l'amour décolonial* de Leanne Betasamosake Simpson (Nishnaabeg), publié chez Mémoire d'encrier :

ce livre, bien qu'il s'adresse au public francophone en général, est écrit et traduit avant tout pour les jeunes autochtones. [...] ce livre est pour beaucoup d'autochtones anglophones un phare dans la nuit, le livre qu'ils auraient voulu lire à l'adolescence. lisez-le, et tracez dès lors vos propres cartes libérées de frontières et de limites : redonnez à votre territoire intérieur la liberté de vos ancêtres¹³³.

D'entrée de jeu, la note de traduction, écrite sans majuscules, évoque un parti pris pour un appel familier et direct à la lectrice ou au lecteur qui est empreint d'intimité et d'urgence existentielle. Que ce soit dans les titres de chapitres, la narration ou les

¹³¹ Cité dans Daniel Heath Justice, « Voir (et lire) rouge : les indiens hors-la-loi dans la tour d'ivoire », dans Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires*, *op. cit.*, p. 123.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Natasha Kanapé Fontaine, Arianne Des Rochers, NdT, *op. cit.*, p. 145. Fait inédit, la traduction d'une œuvre originale mélangeant les langues anglaise et anishnaabemowin est réalisée par un tandem de traductrices, l'une euroquébécoise et l'autre innue. Si Kanapé Fontaine écrit sa poésie dans une combinaison de langues autre que celle de Simpson (français et innu), sa participation au travail de traduction n'en est pas moins déterminante en raison de son expérience avec les textes hétérolingues en langues autochtones et de sa sensibilité au vécu des personnes autochtones.

dialogues, à quelques exceptions près, les termes en langue annishnabemowin ne sont pas traduits, indiquant, comme le note Michel Nareau, un destinataire privilégié, c'est-à-dire un destinataire anishnaabe qui parle à la fois le français américain et l'anishnaabemowin.¹³⁴

D'un point de vue traductologique, un tel texte se qualifie d'hétérolingual¹³⁵. Cet enchevêtrement de langues minorisées et de langues coloniales a pour effet de renverser l'hégémonie de ces dernières. En plus d'intégrer l'anishnaabemowin et l'imaginaire des récits ancestraux qu'il transmet, Simpson manipule la langue anglaise de façon à s'approprier la « langue de l'ennemi ». L'autrice Joy Harjo (Myskoke/Cherokee) abonde dans le même sens :

Mais parler, peu importe le coût, signifie de devenir fort plutôt que victime de la destruction. Dans nos cultures autochtones, on comprend le pouvoir qu'a le langage de traiter, de régénérer et de créer. Ces langues du colonisateur (anglais, français, espagnol, etc.) qui ont souvent usurpé nos langues autochtones ou les ont rabaisées, nous rendent maintenant les emblèmes de nos cultures, nos propres créations : ouvrages de perles ou de piquants de porc-épic, si vous voulez¹³⁶.

La traduction du récit de Leanne Betasamosake Simpson amène dans l'espace public francophone un des rares dialogues entre penseuses autochtones qui parviennent à surmonter la barrière séparant les langues coloniales, c'est-à-dire l'anglais et le

¹³⁴ Michel Nareau, « Performer une libération », dans *Lettres québécoises*, vol. 37, no 172, 2018, p. 40.

¹³⁵ Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris, éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », série Littérature et mondialisation, 2014, 349 p. Suchet y définit l'hétérolinguisme comme la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné.

¹³⁶ Joy Harjo et Gloria Bird, *Reinventing the Enemy's Language: contemporary Native Women's Writings of North America*, New York, Norton, 1997, p. 22.

français. La poésie de Kanapé Fontaine et l'essai de Betasamosake Simpson se répondent, en se situant l'une et l'autre dans des imaginaires décoloniaux, et construisent ces espaces comme des îles qui se découpent du continent nord-américain colonisé. Simpson décrit ces îles comme des lieux de refuge en dehors de l'espace-temps colonial, comme des endroits où l'amour décolonial peut s'apprendre et s'épanouir. Pour Kanapé Fontaine, ces îles incarnent, dans son recueil de poésie *Nanimissuat : Île-Tonnerre* (2018), une multiplicité de femmes – grands-mères, mères et filles, autant de corps qui, tour à tour, personnifient la mémoire et le récit :

Tshissiupanu, le souvenir remonte à la mémoire.

Je me libère enfin.

Être Innushkueu – femme et humaine –
porter la mémoire de nos aïeules.

Je suis partie

Tombée en pleine mer

J'ai nagé jusqu'à ma mémoire

J'ai bu la mémoire du sang.

Des siècles après

Je suis échouée sur une île

Peuplée par les éclairs, *nanimissuat*.

Au-delà des cycles de violence et de rage, la lumière¹³⁷.

Interprétés à la lumière de la théorie décoloniale, ces textes illustrent des ruptures épistémiques telles qu'évoquées par Walter Dignolo, tant par leur appel à imaginer des mondes au-delà de la matrice du pouvoir colonial, que par le langage employé. Le recueil de Kanapé Fontaine se divise en neuf parties et s'ouvre avec « Je suis l'île », pour ensuite devenir « trois femmes en une », « la/ma grand-mère, la/ma mère, la fille » et, enfin, « Je suis moi ». De façon sporadique, le terme *shakassineu tipishkau-pishim*^u – pleine lune, est placé en exergue dans diverses parties, tandis qu'à l'occasion, des

¹³⁷ Natasha Kanapé Fontaine, *Nanimissuat : Île-Tonnerre*, Montréal, *Mémoire d'encrier*, 2018, p. 8.

termes innus, tous reliés à l'eau et aux îles, apparaissent seuls sur une page : *tatshikamapui* – l'eau froide ; *ashteiakamu* – l'eau s'est calmée ; *ishkuanakau* – c'est le bout de l'île. Tous ces termes interpellent un imaginaire qui renvoie au Nitassinan, le territoire innu traditionnel. Pour les personnes qui ne parlent pas la langue innue, si elles veulent saisir le sens d'une portion importante des poèmes, il leur faut s'y intéresser, s'y former en consultant des sources terminologiques comme le Dictionnaire innu en ligne.¹³⁸

L'emploi de la langue innue dans la poésie de Kanapé Fontaine ou dans celle de Marie-Andrée Gill (Innue) et de la langue anishnaabemowin dans l'écriture de Leanne Betasamosake Simpson participe à la revitalisation de ces langues¹³⁹. En intégrant ces termes, comme des îles décolonisées, les poètes assurent leur présence continue auprès du plus grand nombre, et donc la transmission de leur culture. Les langues autochtones demeurent au centre de leur vision du monde, bien qu'elles ne soient pas les seules à pouvoir exprimer leur vécu individuel.

Cette vision décolonisée du monde s'exprime souvent par l'emploi de la « languematernelle », que ce soit à l'écrit ou lors de performances. Le concept, proposé par Qwo-Li Driskill (Cherokee), rend compte du rapport qu'entretiennent les Peuples Premiers avec leur langue : « Bien que nos langues autochtones puissent ne pas être, dans l'acception linguistique de l'expression, nos langues maternelles, elles sont quand

¹³⁸ M.-O. Junker et M. MacKenzie, (réd.), *Aimun-Mashinaikan / dictionnaire innu*, en ligne, 2016, en ligne, <<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/Words>>, consulté le 13 septembre 2021.

¹³⁹ Dominique Godrèche, « Natasha Kanapé Fontaine : comprendre notre culture ou la perdre – au sujet de la langue », dans *Le verbe, plateforme du théâtre indépendant*, 2 février 2016 et Rosonna Deerchild, "Leanne Betasamosake Simpson draws story from the land", *Unreserved, CBC Radio*, le 6 novembre 2016.

même les langues de nos origines¹⁴⁰ » Driskill signale ainsi la complexité de ces rapports. Une langue maternelle réfère habituellement à la langue parlée à la maison et au rôle joué par les mères dans cette transmission. Dans le contexte colonial canadien, seules les langues anglaise et française sont reconnues par l'État. La politique d'assimilation forcée à travers les pensionnats autochtones a dérobé à des générations entières la possibilité d'apprendre leur langue maternelle. Le concept de *langue maternelle* sert justement à mettre de côté l'usage courant du terme pour souligner la violence et les traumatismes liés à la suppression des langues autochtones et à réaffirmer que les visions du monde véhiculées par ces langues n'ont pas été anéanties pour autant. Il éclaire les stratégies artistiques et linguistiques employées pour déployer ces cosmovisions survivantes et la place qu'y tiennent le français ou l'anglais. Comme pour les littératures mineures en général, les symboles, le style, le contenu et les formes employées exigent de délaissier une grille d'analyse uniquement occidentale qui, elle aussi, détient son propre ancrage culturel.¹⁴¹

La traduction d'essais de théorie autochtone anglophones favorise l'adoption d'un appareillage critique et le développement d'une terminologie à la fois souple et précise pour interpréter les littératures et les arts autochtones. La vaste majorité des universitaires en arts autochtones au Québec étant allochtone, la recherche demeure néanmoins subjective face à un phénomène dont ces personnes ne saisissent pas à coup sûr tous les fondements conceptuels, étant donné leur lieu d'énonciation et leur communauté d'appartenance.¹⁴² C'est d'ailleurs le cas de cette thèse, que je propose à

¹⁴⁰ Qwo-Li Driskill, dans Daniel Heath Justice, *op cit.*, 2018, p. 113. À noter que le concept de « languematernelle » est volontairement écrit sans espace afin de marquer la différence avec le concept plus connu de « langue maternelle ».

¹⁴¹ Patricia Monture, "Women's Words: Power, Identity, and Indigenous Sovereignty", dans *Canadian Woman Studies*, vol. 26, no 3-4, hiver-printemps 2008, p. 156.

¹⁴² Walter Mignolo, "Colonial situations" *op. cit.*, p. 95-97.

titre de chercheur·e euroquébécois·e, qui est susceptible de reconduire des biais et qui sera appelée à être critiquée et revisitée. La reconnaissance de cette subjectivité exige forcément d'aborder les pièges de l'interprétation néocoloniale, notamment dans la traduction des textes¹⁴³. L'anthologie *Nous sommes des histoires*¹⁴⁴ fait suite à ces réflexions sur le propre des transferts linguistiques vers le français. Isabelle St-Amand explique :

Plutôt que de limiter l'étude de la littérature autochtone à son expression dans l'espace francophone du Québec ou de l'analyser uniquement à la lumière des travaux réalisés dans le domaine des études littéraires québécoises, les écrivains autochtones et les chercheurs qui s'intéressent au sujet pourraient donc tirer profit du travail de création et de recherche de leurs homologues dans l'espace anglophone au Canada et aux États-Unis¹⁴⁵.

La traduction de certains concepts théoriques, comme celui d'« oratoire », développé par Lee Maracle (Sto:lo) pour décrire les liens qui unissent le récit et le travail intellectuel, exige le réemploi de certains termes. Ce concept est fondamental pour comprendre la non-pertinence de la séparation occidentale entre textes théoriques et textes de fiction dans l'interprétation des écrits autochtones. Maracle explique le terme « oratoire » comme la contestation de la distinction européenne entre théorie et récit, en ceci que la théorie doit être détachée de toute émotion pour avoir de la contenance. La penseuse avance l'importance de « fusionner les besoins de l'humanité à la

¹⁴³ Plus généralement, il incombe aux universités de se rendre plus accueillantes pour les étudiant·e·s et les chercheur·e·s autochtones, et surtout d'assurer la présence de personnes autochtones au sein de leur corps professoral et dans les postes de direction pour mettre fin à des années de marginalisation et d'invisibilité.

¹⁴⁴ Marie-Hélène Jeannotte *et al.*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 48.

recherche d'un sens partagé entre la théorie et le récit¹⁴⁶ ». Cette fusion se transpose entre autres par l'emploi de la « langue des gens » dans le récit et la création d'une terminologie qui fait référence aux réalités proprement autochtones¹⁴⁷.

Dans l'extrait cité plus bas, Simpson noue la théorie, les récits traditionnels et la fiction contemporaine à travers le récit d'une tante au sujet de Gezhizhwazh, un personnage traditionnel qui affronte le Wiindigo (l'incarnation du déséquilibre et de la cupidité). En revisitant ce mythe, l'autrice nous fait constater les implications politiques actuelles de la décolonisation :

« pourquoi tu utilises plein de grands mots d'abord ? pourquoi tu parles pas comme d'habitude ? il est passé où ton accent de la réserve ? pourquoi tu parles pas comme une indienne ? »

« howah. je vais te le montrer mon accent de la réserve. il plaît pas à tout le monde, mon accent. c'est pas tout le monde qui m'écoute quand je parle avec mon accent. y'en a qui croient que je suis intelligente juste quand je parle comme peter mansbridge, ça dépend du public. pour certains publics il faut que tu perdes ton accent et que t'utilises des beaux mots anglais. tu penses que j'suis pas capable d'utiliser des beaux mots anglais? je vais te montrer. mais c'est pas important tout ça au fond. ce qui est important, c'est qui est-ce qui écoute. »

« j'sais pas trop matante, j'ai l'impression que c'est plus authentique quand tu parles avec ton accent de la réserve. ça fait plus décolonisé. »

« qu'est-ce que tu connais à la décolonisation, toi ? tu penses que les trucs sexy c'est porno. tu penses qu'on peut pas utiliser des grands mots. tu penses que je suis juste authentique si je parle avec mon accent de la

¹⁴⁶ Lee Maracle, « Oratoire : accéder à la théorie », dans Marie-Hélène Jeannotte *et al.*, *op. cit.*, p. 39-44.

¹⁴⁷ *Ibid.*

réserve. t'es censée m'écouter de toute façon. comment tu peux m'écouter si t'arrêtes pas de critiquer mon authenticité ? »¹⁴⁸

Cette citation de Simpson constitue un oratoire sur l'exigence coloniale d'une authenticité quelconque, qui suppose un immobilisme des cultures autochtones. Qui exige cette « authenticité », demande Simpson, dans quelle langue s'exprime la décolonisation et pour qui ? L'extrait rappelle la poésie de Gill qui, à partir de son quotidien, témoigne de l'imbrication des cultures pour récuser l'exigence de l'authenticité :

les barils de poulet de l'allocation du vingt
les joyeux festins de la fête à personne
il y a les fins de semaine dans le bois
et les perdrix à tordre.

Et le lac, une chance, le lac¹⁴⁹.

Le recueil *Framer* de Marie-André Gill suit le parcours des ouananiches, ces « petits égarés » en langue innue, un terme que le français québécois a incorporé. Les ouananiches doivent se frayer un chemin de la rivière au lac pour grandir ; cette métaphore décrit le passage à la vie adulte. À la fois intime, érotique et crue, la langue mobilisée dans les poèmes connote une identité forgée par le lieu, le lac, les relations amoureuses ainsi que la communauté de la réserve. Le sujet des poèmes incarne en lui-même l'hybridité – l'imbrication de termes innus dans la terminologie de la pêche, l'identité à la fois innue et québécoise de l'autrice, l'expérience de l'adolescence en

¹⁴⁸ Leanne Simpson, *Cartographie de l'amour décolonial*, trad. Natasha Kanapé Fontaine et Arienne Des Rochers, Montréal, Mémoire d'encrier, p. 106.

¹⁴⁹ Marie-Andrée Gill, *Framer*, Chicoutimi, Éditions La Peuplade, 2015, p. 25.

région et la spécificité d'une vie vécue dans ce lieu imposé qu'est la réserve : « Je suis un village qui n'a pas eu le choix. »¹⁵⁰

nos rêves sentent la boucane et dessinent
un voilier d'oies blanches
sur le plafond des possibles

j'ai dans le ventre un ski-doo la nuit sur l'asphalte
avec toutes les étincelles que ça peut faire¹⁵¹

Gill offre un mélange des imaginaires innu et québécois qui confond les étiquettes identitaires étriquées. Ces multiples zones de contact coloniales se manifestent par l'hétéroglossie singulière de son langage poétique. L'autrice aborde son adolescence, évoquant une vie de village où il n'y a pas grand-chose à faire à part d'apprendre à aimer et contempler un départ éventuel, un quotidien parfois miné par la consommation de drogues et d'alcool et par la violence conjugale – conséquences directes du colonialisme¹⁵². Comme le souligne Daniel Heath Justice, l'esthétique artistique autochtone, même si elle est farouchement intime, n'est pas un lieu d'interprétation entre la communauté et le colonisateur, mais « plutôt entre la communauté et son passé, son présent et son potentiel¹⁵³ ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵² Voir à ce sujet le rapport d'Ishkuteu, le Projet d'intervention en violence conjugale auprès des femmes autochtones réalisé en partenariat avec Femmes Autochtones du Québec : « Selon Statistique Canada, le taux de violence conjugale déclaré par les femmes autochtones au Canada est trois fois plus élevé que chez les non autochtones. Ainsi les séquelles de la colonisation et de la Loi sur les Indiens se reflètent dans la situation des femmes autochtones contemporaines. Discrimination systématique à l'endroit des peuples autochtones, privations économiques et sociales, destruction des modes de vie traditionnels, abus d'alcool et de drogues, logements surpeuplés, régime des pensionnats qui a laissé en héritage un cycle intergénérationnel de traumatismes figurent parmi les facteurs liés à la violence dans les communautés autochtones au Québec et au Canada. » dans *Projet ISHKUTEU*, p. 13, 2008, en ligne, <https://reseaudialog.ca/wp-content/uploads/2019/12/Etude-debesoins_Ishkuteu.pdf>, consulté le 13 septembre 2021.

¹⁵³ Daniel Heath Justice, *op cit*, p. 129.

Caresser la cassure, la parole
Ce moment où personne ne me dit
à quoi je devrais ressembler¹⁵⁴.

Certains des poèmes s'adressent directement à d'autres jeunes innus qui vivent cette « cassure » identitaire. Gill y aborde des questions d'appartenance, de filiation et de langue à partir de son intimité.

« Nous avons un plan pour vous », disent-ils.
Et nous rions. En plastrant les fantômes restés collés
sur la tempête de nos corps
nous rions.¹⁵⁵

Lorsque Gill fait référence aux colonisateurs, elle les appelle tout simplement « ils », sans les nommer. « Le plan » des agents gouvernementaux est le même plan historique d'exploitation des ressources naturelles du territoire qu'An Antane Kapesh dénonçait en 1976 avec son essai *Je suis une maudite sauvagesse*. Ce plan est celui qui a mené à la sédentarisation forcée dans les réserves, et ces « fantômes » sont ceux des ancêtres qui ont subi le colonialisme. Celui-ci se répercute dans les corps aujourd'hui, notamment par le truchement de l'extraction minière en région et des tentatives gouvernementales plus récentes comme le Plan Nord. Gill renvoie à un pan de l'histoire de la résistance collective des Innus que peu d'allochtones connaissent.

Impossible de plaquer sur *Frayeur* cette fausse représentation de l'identité autochtone, en rupture avec la modernité. Par une écriture qui revendique l'intimité comme lieu de création, Gill parle avec la langue familière « du Lac », à partir de Mashteuiatsh (Pointe

¹⁵⁴ Marie-Andrée Gill, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

Bleue au Saguenay), en y racontant sa jeunesse et son passage à la vie adulte. La poésie de Gill peut être lue, mais il faut d'abord l'écouter :

Je veux l'Amérique comme elle te ressemble de la voix.
Je la veux de nos sangs bardassés,
nos sangs couleur pow-wow de la terre
qui tremble de la gorge
quand elle nous voit faire la file
devant les micro-ondes.¹⁵⁶

Gill met sur papier l'oralité du français de sa région, l'expression vernaculaire que Dalie Giroux décrit comme faisant partie « [d]es langues du pays, régionales, non écrites, hybridées, dominées, colonisées, mineures, marginales, migrantes, illettrées, enfantines, domestiques : ces manières du quotidien, des lieux, de l'intimité avec les choses¹⁵⁷ ». Ici, pas de fausse distinction entre « culture » et « nature », celle-ci étant le lieu idéalisé s'il en est par les sociétés coloniales qui aiment y situer l'image stéréotypée de l'Autochtone. L'asphalte, les Nintendo et les flaques de gaz côtoient les peaux animales, les étoiles et les canots en fibre de verre. La vraie authenticité, Gill semble dire, c'est de tout raconter, les joies, les craintes, les amours, les déceptions.

L'écriture de Gill, comme celles de Simpson et de Kanapé Fontaine, fait acte d'oratoire et ainsi matérialise une démarche décoloniale par l'usage des langues frontalières qui sont à la base de l'énonciation de structures de savoir libératrices¹⁵⁸. La communauté d'appartenance de leur lectorat détermine la capacité de saisir les référents et la manière dont leurs textes seront vécus. Lorsque Simpson aborde l'histoire de Gezhizhwazh ou

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁷ Dalie Giroux, *Parler en Amérique: oralité, colonialisme, territoire*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, p. 9.

¹⁵⁸ Laura Lema Silva, « Modernité/Colonialité », *op. cit.*.

encore lorsque Gill évoque l'activité de tordre des perdrix dans les bois, ces autrices réaffirment la force de leurs communautés avec qui elles partagent ces traditions ancestrales. Pour Daniel Heath Justice, l'histoire et les arts littéraires existaient dans les Amériques bien avant l'arrivée des Européen·ne·s grâce à l'art de raconter et appartiennent donc à des traditions autonomes.¹⁵⁹ Il est erroné de considérer les littératures autochtones comme le résultat de 500 ans d'influences blanches ou coloniales ou encore comme un phénomène récent. Plutôt, il importe, en tant qu'allochtone, particulièrement en tant que personne blanche, de reconnaître que l'art contemporain, tout comme les vécus des Premiers Peuples, est le résultat de traditions autochtones millénaires mais *adaptables*. Une des suppositions coloniales les plus tenaces demeure la notion de l'immobilisme des cultures autochtones prises dans une lutte entre des cultures ancestrales et la société moderne, alors que la réalité s'apparente plutôt à une survivance continue des traditions et à leur adaptation constante.¹⁶⁰

2.3 Des langues qui s'écoutent

Tandis que l'on parle d'émergence ou encore d'effervescence actuelle des arts autochtones, il est primordial de se rappeler que ces formes artistiques sont millénaires et qu'elles ont été historiquement mises de côté pour des raisons politiques et sociales. Historiquement, le nationalisme québécois des années 1960 s'est approprié le discours postcolonial pour décrire la condition des Québécois·e·s d'origine française en niant l'existence des peuples autochtones. Les études littéraires autochtones développent des outils pour analyser des textes qui, souvent, déstabilisent la vision que les colonisateurs ont d'eux-mêmes. La penseuse Emma Larocque (Crie-Métis) explique la réception

¹⁵⁹ Daniel Heath Justice, *op. cit.* Voir Emma Larocque (Crie-Métis), George Sioui (Wendat) ou encore Olive P. Dickason (Métis) qui partagent la posture de Heath Justice.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 112.

encore timide des textes d'auteurices autochtones, dans les deux sphères anglophone et francophone : « Au Canada, nous sommes l'image gênante renvoyée à l'identité des Canadiens blancs. Non seulement sommes-nous en train de dépeindre "la beauté de notre peuple" [...], mais nous sommes aussi en train de brosser le portrait du colonisateur. »¹⁶¹ Ce commentaire s'applique tout autant, sinon plus, au contexte du Québec qui, comme je l'ai mentionné, a revendiqué une identité colonisée depuis la conquête anglaise.

Les textes choquant les valeurs coloniales, comme celui d'An Antane Kapeshe, ont jadis été ignorés ou considérés comme inférieurs ou marginaux. Les temps changent, heureusement, et les artistes étudiées ici contribuent à cette transformation politique. Elles ont toutes les trois une pratique multiforme. Leanne Betasamosake Simpson, en plus d'être professeure et écrivaine, est également chanteuse ; Marie-Andrée Gill est chercheuse, titulaire d'une maîtrise ; Natasha Kanapé Fontaine, quant à elle, est éditrice, chanteuse, traductrice, slameuse et comédienne. Leur travail artistique public, lors de concerts ou de soirées de poésie, rassemble les gens et donne à entendre l'expression d'imaginaires décolonisés qui, par leur hétérogénéité, permettent d'appréhender une multitude de distinctions et d'entrevoir une pluriversalité d'horizons.¹⁶² J'ai eu l'occasion d'assister aux performances de ces trois artistes à différentes occasions : la récitation de leurs œuvres écrites participe d'un « militantisme de l'imaginaire » en favorisant l'inscription de leurs communautés dans des espace-temps décolonisés.

¹⁶¹ Emma Larocque, « Décoloniser les postcoloniaux », dans Marie-Hélène Jeannotte *et al.*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁶² Alvina Hoffman, "Interview – Walter Mignolo", *op. cit.*

Au moyen de ce corpus poétique, j'ai voulu exposer un fil conducteur, celui du croisement volontaire entre le français oral de l'intimité et les langues autochtones. Dans cette hétéroglossie du langage, surviennent des ruptures épistémiques décoloniales. En résulte l'expression d'un imaginaire du territoire qui, tout en se distinguant de la matrice du pouvoir colonial, l'interpelle par sa critique. Cette posture artistique fait écho au message de l'historien George Sioui (Wendat) qui a élaboré le concept d'*américité* : une forme d'éthique sociale caractérisée par une sensibilité pour la civilisation autochtone¹⁶³. Les prochaines années s'annoncent fastes pour la publication et la traduction d'œuvres autochtones. Espérons que ceux qui mènent des recherches dans ce domaine sauront éviter le piège des cadres d'interprétation occidentaux et qu'une plus vaste part du corpus de poésie, de fiction et d'essais nous parviendra en langue française, de sorte que nous puissions avoir accès aux œuvres d'artistes tel·le·s que Rita Joe, Patricia Monture, Emma Larocque, Beatrice Cullerton, Jeanette Armstrong, Paula Gunn Allen, Katherena Vermette, Marie Battiste, Art Manual et Gerald Vizenor et tant d'autres¹⁶⁴. Ces publications remontent aux années 1990, ce qui permet une mise en contexte des enjeux abordés dans ces textes. De plus, la traduction de textes fondateurs offre la possibilité de saisir, dans la sphère francophone, des lieux de croisements entre les études autochtones anglophones et les productions artistiques autochtones, et ainsi déployer un imaginaire décolonial de l'Amérique.

¹⁶³ George Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 107. Voir Dalie Giroux, « Éléments de pensée politique autochtone contemporaine », art. cit.

¹⁶⁴ Dalie Giroux et Lee Maracle, « Parole autochtone et traduction – discussion », 32^e Congrès annuel de l'Association canadienne de traductologie, 3 juin 2019.

Le survol des théories postcoloniale et décoloniale a permis de dégager certaines notions qui offrent des pistes méthodologiques afin d'identifier les stratégies langagières et traductives à l'œuvre dans les productions artistiques subalternisées, dont les pratiques artistiques autochtones, sur lesquelles se penche la présente. Dans le chapitre suivant, je reprendrai les outils conceptuels décrits plus haut : la pensée frontalière qui s'accompagne d'une rupture épistémique des modes de savoir coloniaux, une définition plus élargie du texte pour y inclure des pratiques sémiotiques non écrites, l'hétérogénéité dans les zones de contact coloniales ainsi que les processus d'hybridation en traduction. Enfin, la notion du lieu d'énonciation au sein de la sémiologie coloniale du sujet artiste et du sujet traducteur·rice sera centrale pour concevoir l'éthique d'une méthodologie décoloniale de traduction, tandis que seront prises en compte les notions d'« oratoire », d'« art pour la vie », de « langue maternelle » et de « langue de l'ennemi » pour mettre en lumière les stratégies langagières et d'écriture décoloniales.

CHAPITRE III

MÉTHODES DE TRADUCTION DÉCOLONIALES

3.1 La Condéferation Haudenosaunee du futur : réflexions méthodologiques¹⁶⁵

La traduction a historiquement fait office d’outil de colonisation dans les Amériques en participant à imposer une forme coloniale du langage, notamment par le biais des écrits des premiers colons, des traductions religieuses des missionnaires ou des tentatives d’anéantissement des langues autochtones au profit des langues coloniales par le système des pensionnats autochtones. La critique littéraire Barbara Godard relève la façon dont ces diverses stratégies ont concouru à instituer des rapports de force asymétriques entre les langues coloniales et les langues autochtones, menant à la reconnaissance officielle des premières et à la marginalisation des dizaines de langues autochtones parlées à travers le territoire¹⁶⁶. Une idéologie coloniale semble effectivement sous-tendre les diverses dynamiques langagières, mais il serait faux de croire que cette idéologie se limite à la minorisation des langues autochtones. Comme le remarque Dalie Giroux, cette colonisation langagière affecte également, quoique dans une différente mesure, le parler français en Amérique du Nord¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Je tiens à remercier Skawennati pour sa contribution au présent chapitre, pour sa relecture attentive, sa rétroaction et ses précisions. Nia:wen kowa! L’entrevue complète avec Skawennati se trouve en annexe.

¹⁶⁶ Barbara Godard, “Writing Between Cultures”, *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 1997, vol. 10, n° 1, p. 53-99.

¹⁶⁷ Dalie Giroux, « Les langages de la colonisation : quelques éléments de réflexion sur le régime linguistique subalterne en Amérique du Nord », *Trahir*, 2017, en ligne, <<https://trahir.wordpress.com/2017/05/23/giroux-langages/>>, consulté le 16 décembre 2019.

À partir du constat selon lequel la traduction représente une des facettes où se répercute la forme coloniale dans le langage, la question est : quelle forme on pourrait dégager d'une traduction qui vise à être *décoloniale*. Quels éléments pourraient constituer une méthodologie pour reconnaître les nœuds de traduction – ces lieux de significations plurielles ou résistantes –, dans les œuvres autochtones vers le français nord-américain et ainsi éviter de traduire dans une forme coloniale ? Ces nœuds de traduction s'expliquent en partie par les langues impliquées et par l'asymétrie de leurs rapports de forces, mais également en raison des nombreux autres codes sémiotiques contenus dans ces productions devant faire l'objet d'une traduction culturelle et intersémiotique. Mon objectif est de proposer une méthodologie pour des traductions qui se veulent décolonisantes en échappant aux présupposés qui conditionnent l'approche occidentale. Rappelons les postulats de la traduction recensés par Maria Tymoczko : 1) le monolinguisme d'État (dans le cas du Canada, le bilinguisme d'État ; 2) la traduction comme une pratique se limitant aux textes écrits ; 3) la catégorisation hiérarchique des types de textes ; 4) la traduction comme une pratique exclusivement professionnelle ; 5) la difficulté d'appréhender les modalités d'interfaces culturelles non linguistiques¹⁶⁸.

Au cours des dernières années, avec le nombre sans cesse croissant de productions artistiques et culturelles autochtones, on constate qu'un certain consensus se dégage en ce qui a trait aux pratiques d'édition, d'interprétation et des méthodologies de recherche. Ces pratiques ont été théorisées comme étant les meilleures, notamment dans le domaine de l'édition, par l'universitaire et éditeur cri Gregory Younging dans

¹⁶⁸ Maria Tymoczko, "Reconceptualizing translation theory: integrating non-Western thought about translation", *Translating Others*, vol. 1, 2006, p. 13-32.

son ouvrage *Elements of Indigenous Style: A Guide for Writing By and About Indigenous Peoples*¹⁶⁹. Ce livre traite de l'intégration de différentes traditions de pensée autochtones dans toutes les disciplines, avec des dépositaires de savoirs décoloniaux ancré·e·s hors des milieux universitaires.

Jusqu'ici, les techniques de traduction propres aux productions autochtones n'ont pas bénéficié d'une explicitation comparable à celles qui ont cours dans le domaine de l'édition. Mais des tendances claires se profilent : le travail de traduction d'une œuvre autochtone, lorsqu'il est accompli par une personne allochtone, est parfois révisé par un·e autre auteur·e autochtone maîtrisant la langue cible pour assurer la justesse du contenu culturel et linguistique de la traduction. C'est le cas du recueil de poésie *femme-rivière*¹⁷⁰ de l'auteure métisse Katherena Vermette, traduit par Rose Després et révisé par la poète innue Marie-Andrée Gill avec les Éditions Prise de parole¹⁷¹. Dans d'autres cas, comme celui de la traduction de *Cartographie de l'amour décolonial* de Leanne Betasamosake Simpson¹⁷², la traduction est réalisée en tandem, avec une traductrice professionnelle allochtone, Arianne Des Rochers, et la poète innue Natasha Kanapé Fontaine. Enfin, on peut penser aux Productions Menuentakuan dont les membres ont collectivement participé à la création de leur pièce originale en français, *Muliats*. Actuellement, le comédien et metteur en scène wendat Charles Bender, membre de ce collectif théâtral, se concentre sur l'adaptation de pièces phares du théâtre autochtone de la sphère anglophone. Déjà, il a mis en scène l'adaptation

¹⁶⁹ Gregory Younging, *Elements of Indigenous Style: A Guide for Writing By and About Indigenous Peoples*, Edmonton, Brush Education, 2018.

¹⁷⁰ Katherena Vermette, *femme-rivière*, traduit par Rose Després, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2019.

¹⁷¹ Radio-Canada, « Femme-rivière : une poétesse métisse traduite par une poétesse acadienne », 6 septembre 2019, en ligne < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1289189/femme-riviere-traduction-katherena-vermette-francais-rose-despres>>, consulté le 3 décembre 2019.

¹⁷² Leanne Betasamosake Simpson, *op. cit.*

française de la pièce *Là où le sang se mêle / Where the Blood Mixes*¹⁷³ de Kevin Loring et *AlterIndiens / AlterNatives*¹⁷⁴ de Drew Hayden Taylor, présentée au printemps 2021. De plus en plus, des techniques de traduction décoloniales sont à l'œuvre dans divers domaines, et il est opportun d'en faire un survol en vue de jeter les bases de leur théorisation, tout en rappelant que cette présentation sera appelée à se raffiner dans les années à venir grâce surtout au nombre sans cesse grandissant de traductions.

À partir de ces pratiques, on peut déduire que la traduction n'est qu'un outil et qu'elle n'est pas nécessairement vouée à être définie à partir d'une forme coloniale. Ce constat étant fait, il faut voir maintenant comment la traduction est appelée à rendre compte de la culture matérielle qui sous-tend les productions décoloniales à traduire. Les divers courants de recherche qui se penchent actuellement sur la matérialité de la culture partagent l'idée que les sociétés ou encore les cultures ne peuvent être appréhendées sans tenir compte des matières, des espaces et des ressources qui les composent. Dans la discipline de la traductologie, l'intérêt pour la matérialité fait suite aux transformations technologiques des outils de traduction et aux relations complexes que les traducteur·rice·s entretiennent avec ceux-ci, ainsi qu'aux nouvelles modalités qui s'imposent à la traduction et à l'interprétation comme modes de communication. Dans un article remarqué sur les matérialités de la communication, la traductologue Karin Littau¹⁷⁵ définit certains aspects matériels de la traduction comprise comme un mode

¹⁷³ Productions Menuentakuan, *Là où le sang se mêle*, adaptation française de *Where the Blood Mixes* par Charles Bender, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 16 janvier au 3 février 2018, en ligne <<https://www.denise-pelletier.qc.ca/spectacles/68/>>, consulté le 9 décembre 2019.

¹⁷⁴ Productions Menuentakuan, *AlterIndiens*, adaptation française de *AlterNatives* par Charles Bender, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 7 au 25 septembre 2021, en ligne <<https://www.denise-pelletier.qc.ca/spectacles/99/>>, consulté le 9 décembre 2021.

¹⁷⁵ Karin Littau, "Translation and the materialities of communication", *Translation Studies*, vol. 9, n° 1, 2016, p. 82-96, en ligne, <<https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1063449>>, consulté le 9 janvier 2020.

de communication. Ces matérialités comprennent les modes de communication interlinguistique et intersémiotique, les processus cognitifs impliquant des interactions avec des technologies et les produits situés dans leur contexte historique, social et culturel.

Pour le dire autrement, on s'intéressera à la forme que doit prendre la traduction pour s'arrimer à un fond idéologique décolonial ; l'on déterminera les techniques traductives aptes à éviter d'imposer une forme coloniale langagière en tenant compte des matérialités qui composent les productions. La traduction d'œuvres subalternes exige somme toute des techniques de traduction elles aussi subalternes. Pour ce faire, on peut se servir des techniques décoloniales pertinentes qui ont déjà été théorisées dans le domaine de l'édition pour les appliquer à la sphère traductive. Afin d'exemplifier l'usage de ces techniques telles que théorisées par Gregory Younging, je les appliquerai à l'analyse d'une traduction que j'ai effectuée : la production multisémiotique de l'artiste kanien'kehá:ka Skawennati, un machinima intitulé *Le retour du Pacificateur*.

3.2 Traduction intersémiotique et décolonialité

Divers éléments sémiotiques de la décolonialité se retrouvent dans les matérialités de l'œuvre *The Peacemaker Returns/Le retour du Pacificateur*. Le récit du machinima est structuré autour d'une ceinture wampum qui constitue un système d'écriture non alphabétique. À cette matérialité se joint celle de l'oralité, des images, de l'utilisation de plateformes virtuelles, de la mise en valeur de la continuité de la pensée politique, de la notion circulaire du temps et du futurisme autochtone. Ces éléments s'entremêlent pour produire une sémiotique de la décolonialité dont la dimension langagière, qui exige une traduction vers le français nord-américain, n'est qu'une de ses nombreuses composantes sémiotiques. Par une analyse détaillée du machinima de Skawennati, je

propose de mettre en lumière la manière dont les éléments épistémologiques présentés plus haut forment le contexte permettant d'entrevoir les conditions d'invention de techniques de traduction particulières.

D'abord, l'analyse de la traduction d'une des productions de l'artiste kanien'kehá:ka Skawennati sert à exemplifier la pertinence d'une perspective de traduction intersémiotique pour les productions décoloniales, puisque celle-ci appelle à une traduction qui n'est pas exclusivement linguistique. De fait, la traduction intersémiotique permet de rendre compte des modalités d'interfaces culturelles non linguistiques, comme celles que l'on retrouve dans *Le retour du Pacificateur*¹⁷⁶. Ce machinima a d'abord été présenté dans le cadre d'une exposition jeunesse, *Teiakwanahstahsontéhrha' / Nous tendons les perches*¹⁷⁷, au Centre Vox à Montréal en 2017-2018. L'exposition est actuellement en tournée dans des galeries d'art au Canada. Un machinima, mot-valise regroupant « machine et cinéma », définit une production cinématographique faite à partir d'une plateforme virtuelle, dans ce cas-ci, le jeu en ligne *Second Life*. Au fil des ans, Skawennati et son équipe Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC)¹⁷⁸ de l'Université Concordia ont réalisé de nombreux machinimas qui explorent des moments phares de l'histoire autochtone ; plus récemment, elle s'intéresse à l'invention de versions futuristes de récits traditionnels de sa nation. Dans ce machinima, Skawennati a créé une saga futuriste inspirée du récit historique de Tekanawí:ta et de la création de la Confédération

¹⁷⁶ Skawennati, *The Peacemaker Returns*, 2017, Wallach Art Gallery, <<https://vimeo.com/657110527>>, consulté le 12 août 2022.

¹⁷⁷ Skawennati, « Teiakwanahstahsontéhrha' | Nous tendons les perches », Exposition jeunesse, 28 octobre 2017 au 27 janvier 2018, en ligne <<http://centrevox.ca/exposition/skawennati-teiakwanahstahsontehrha-nous-tendons-les-perches-circulation-2/>>, consulté le 3 décembre 2019.

¹⁷⁸ Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC), en ligne <abtec.org/#projects>, consulté le 1er décembre 2019.

Haudenosaunee, un événement politique historique enchâssé dans le wampum de Hiawatha. Le récit de la Confédération sert ainsi de point de départ au déploiement d'une production artistique et pédagogique pour un public composé d'enfants de 5 à 11 ans. En plus du machinima, l'exposition comprend une Maison Longue futuriste en métal et « un musée du futur », où se côtoient des reproductions de ceintures wampum historiques et des créations originales de ceintures wampum que l'on retrouve dans le machinima. Enfin, l'exposition s'accompagne d'ateliers sur la médiation et le consensus sous forme de jeux de société pour les jeunes.

Figure 3.1 Nous tendons les perches, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal



Composée de nombreuses matérialités, l'exposition présente des univers historiques et futuristes décoloniaux où la traduction linguistique du machinima n'est qu'une

composante parmi d'autres. Ainsi, la traduction linguistique doit rendre compte d'une vision décoloniale de l'histoire et de l'avenir qui se déploie, à la fois, dans les modalités audiovisuelles, les wampums, les systèmes graphiques non verbaux comme les couleurs, la plateforme de réalité virtuelle et, enfin, le web. L'utilité d'une approche intersémiotique de la traduction dans l'interprétation de ces univers s'explique par la capacité de l'approche à décloisonner la définition de ce qu'est un texte. D'ailleurs, la matière à traduire sera rendue à l'oral dans le machinima, comme toute production audiovisuelle. Le récit, conté oralement par un avatar, est aussi intimement lié au support matériel des ceintures wampum, et ces dernières contiennent, comme je l'ai dit plus haut, un système d'écriture non verbal.

Si j'évoque le caractère multisémiotique de la production de Skawennati, il convient de remarquer que j'applique une approche analytique qui peut être qualifiée de non autochtone. En revanche, des théoriciens de la pensée décoloniale, comme Anibal Quijano et Walter D. Mignolo, ont recours aux concepts apparentés de « sémiologie coloniale » pour décrire la coexistence des représentations sémiotiques du territoire entre deux ou plusieurs cultures radicalement différentes. Dans cette définition, la « sémiologie » remplace le concept de discours pour mettre en évidence le rôle de pratiques discursives non écrites comme les tissus, les peintures, les rituels, les harangues et les silences¹⁷⁹. L'intérêt de qualifier cette production de « multisémiotique » provient principalement du fait que cela permet de repenser la traduction au-delà de sa dimension linguistique afin d'y inclure d'autres matérialités. Récemment, de nombreux chercheurs ont tenté de regrouper les dimensions sociales,

¹⁷⁹ Nicolas Beauclair, « Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : Expression de la décolonialité », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, no 2-3, 2016, p. 36.

politiques et culturelles des contacts, des communications et des coexistences interculturelles, notamment grâce à l'apport de la sémiotique¹⁸⁰. Dans son expression la plus simple, la sémiotique s'intéresse à notre façon de produire, d'interpréter et de négocier la communication ainsi que la signification à partir de signes¹⁸¹. Le tournant sémiotique en traductologie s'inspire des travaux du linguiste Roman Jakobson qui, en 1959, avançait déjà l'idée que la traduction avait lieu non seulement sur le plan linguistique, mais aussi avec des objets non linguistiques — d'où ses catégories de traduction *intra*linguale, *inter*linguale et *intersémiotique*. Jakobson définit la traduction intersémiotique ainsi : « *Inter-semiotic translation, or transmutation, is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.* »¹⁸² Puisque la sémiotique s'étend à tous les aspects de la culture et que la discipline traductologique tient pour acquis que la culture se crée, se construit et se propage par la traduction de discours, on décèle une certaine symbiose naturelle entre la sémiotique et la traduction¹⁸³. Pour citer Umberto Eco, la perpétuelle traduction de signes en d'autres signes constitue le fondement de la communication culturelle¹⁸⁴. Envisager la traduction à travers le prisme intersémiotique permet alors d'élargir les définitions de

¹⁸⁰ Voir Renée Desjardins, *Translation and the Bouchard-Taylor Commission: translating images, translating cultures, translating Québec*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2013, p. 53-90, en ligne, <<https://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/24078>> consulté le 16 avril 2017. Desjardins souligne notamment les recherches portant sur le rôle social de la traduction : Salah Basalamah, « La traduction citoyenne n'est pas une métaphore », dans *Traduction engagée/Translation and Social Activism*, TTR, vol. 18, n° 2, 2005, p. 49-69 ; Sherry Simon, « Introduction to Traduction engagée/Translation and Social Activism », TTR, vol. 18, n° 2, 2005 p. 9-16 ; Maria Tymoczko, « Translation and the Political Engagement : Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts », *The Translator*, vol. 6 n° 1, 2000, p. 23-47.

¹⁸¹ Ubaldo Stecconi, "Semiotics and Translation", dans *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier et van Doorsaler (dir.), vol. 1, 2010, p. 315.

¹⁸² Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", dans *Translation Studies Reader*, L. Venuti (dir.), 2^e éd., 2002, p. 143.

¹⁸³ Ubaldo Stecconi, *op. cit.*, p. 315.

¹⁸⁴ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 71.

la traduction pour y inclure les dimensions non verbales et leur transfert avec le langage ou entre différentes dimensions non linguistiques.

Comme l'explique Yves Gambier, malgré l'intérêt grandissant en traductologie pour les interactions entre le verbal et le visuel, le langage et le non-verbal – notamment à travers la pratique de la traduction audiovisuelle –, les paradigmes conceptuels traductologiques demeurent paradoxalement linguistiques. Ce paradigme linguistique tend à négliger les mélanges multisémiotiques, malgré la prolifération de textes multimodaux où cohabitent diverses ressources sémiotiques (langue, images et sons) dans les environnements audiovisuels et numériques¹⁸⁵. En revanche, l'approche sémiotique nous aide à comprendre que la traduction ne se résume pas à ce que nous faisons *avec* les mots, mais également à ce que nous faisons *aux* mots et à d'autres signes¹⁸⁶. Sous cet angle, le texte et sa traduction se voient définis comme n'importe quel produit ou processus sémiotique qui entraîne un enchaînement interprétatif traductif¹⁸⁷.

Bien que cette définition ne relève d'aucune épistémologie autochtone, je crois qu'il est pertinent de faire dialoguer cette première approche théorique avec la pensée décoloniale afin de rendre compte des multiples matérialités qui s'agent dans les littératures autochtones. En dressant un survol de quelques distinctions terminologiques à garder en tête lorsque l'on traite de littératures autochtones, Gregory Younging propose des catégories conceptuelles pour comprendre en quoi consiste la

¹⁸⁵ Yves Gambier, "Multimodality and Audiovisual Translation", *MuTra 2006*, 2006, p. 7, en ligne, <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf>, consulté le 7 septembre 2017.

¹⁸⁶ Ubaldo Stecconi, *op. cit.*, p. 316.

¹⁸⁷ Kay L O'Halloran, Sabine Tan et Peter Wignell, "Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective", *Signata, Traduire : signes, textes, pratiques*, vol. 7, 2016, p. 200.

« voix autochtone contemporaine¹⁸⁸ » et comment celle-ci se distingue des styles d'écriture et des genres littéraires européens. La « voix autochtone contemporaine », se définissant comme un mélange de traditions orales contemporaines et ancestrales, produit des littératures autochtones en regroupant des techniques de conte et de transmission orale qui intègrent des méthodes de documentation matérielles, comme des ceintures wampum ou des totems¹⁸⁹. Younging insiste sur le fait que les littératures autochtones contemporaines, fruits de multiples traditions de différentes nations et de Peuples, se sont développées et ont évolué indépendamment du canon littéraire canadien fortement marqué par les cultures européennes et américaines exclusivement centrées sur le texte écrit. Ces littératures précèdent l'avènement d'institutions littéraires coloniales et continuent de s'ancrer dans des traditions qui leur sont propres¹⁹⁰. Tout en gardant en tête les distinctions entre l'approche traductive intersémiotique et les littératures autochtones définies à partir de leur propre épistémologie, il serait utile d'en explorer les possibles croisements. C'est ainsi que je propose de traiter du machinima comme d'une production littéraire.

3.3 Des techniques d'édition à la pratique traductive

Certains principes élaborés par Younging dans le domaine de l'édition d'ouvrages autochtones seront transposés ici comme techniques traductives, en commençant par le principe du cercle de collaboration. D'entrée de jeu, je décrirais mon expérience de traduction par une forme de collaboration autochtone / allochtone, à la suite de ma rencontre fortuite avec Skawennati lors d'un cours de langue kanien'kéha (mohawk) offert par l'organisme communautaire Montréal Autochtone en 2015-2017. Dans le ce

¹⁸⁸ Younging, p. 11.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

contexte d'apprentissage, j'ai découvert le travail artistique de Skawennati que j'ai pu consulter en ligne, sur son site web¹⁹¹ et, à son tour, elle a su que je traduais de l'anglais vers le français. Ensemble, nous avons appris quelques bases de la langue kanien'kéha (mohawk) avec un aîné traditionaliste, Kevin Kanasohon Deer et, l'année suivante, avec Akwiratékhá' Martin, un linguiste et traducteur kanien'kéha/anglais. Kanasohon Deer, de son côté, s'efforçait de transmettre des bases de la philosophie haudenosaunee en partageant des récits fondateurs, comme celui de la Création de l'Île de la Tortue (l'Amérique du Nord). Skawennati, qui connaissait déjà ces récits fondateurs, a d'ailleurs créé un machinima à partir de ce récit, intitulée *She Falls for Ages*¹⁹². Elle a aussi créé une version machinimagraphique du Ohen:ton Karihwatehkwen (L'allocution de grâce) en trois langues : le kanien'kéha (mohawk), le français, et l'anglais. Skawennati a repris cette allocution traditionnelle pour en faire un court machinima intitulé *Words Before All Else*¹⁹³, propulsant ce protocole dans un contexte futuriste. Son avatar, xox, prononce des paroles habituellement réservées à l'ouverture de rassemblements solennels ou encore pour accueillir le lever du jour. D'ailleurs, la traduction vers le français d'une partie du Ohen:ton Karihwatehkwen a constitué ma première brève expérience de collaboration avec l'artiste.

La traduction du machinima *The Peacemaker Returns / Le retour du Pacificateur* a succédé à cette première collaboration traductive à partir du fond matériel idéologique de la cosmologie kanien'kehá:ka. Ces notions, déjà connues de Skawennati, étaient nouvelles pour moi. Je ne prétends pas avoir acquis une grande connaissance de la

¹⁹¹ www.skawennati.com

¹⁹² Skawennati, *She Falls for Ages*, Aboriginal Territories in Cyberspace, 2017, en ligne <<http://www.skawennati.com/SheFallsForAges/>>, consulté le 3 décembre 2019.

¹⁹³ Skawennati, *Words Before All Else*, Aboriginal Territories in Cyberspace, 2017, en ligne <https://vimeo.com/212767670/d95968aa5a>, consulté le 6 décembre 2019.

philosophie kanien'kehá:ka, mais j'en ai eu un aperçu, notamment la manière dont elle s'exprime par des enseignements transmis à l'oral par des gardiens du savoir. La relation me liant à Skawennati s'est ainsi développée sur deux ans avant que nous travaillions ensemble sur le machinima *Le retour du Pacificateur*. Nous avons établi un rapport de confiance – un des principes élaborés par Gregory Younging qui met l'accent sur le rôle des rapports humains dans ce qu'il appelle « le cercle de collaboration ». Le penseur atteste de principe dans le domaine de l'édition pour parler de la nécessité de prendre le temps de travailler avec un réseau étendu de collaborateur·ice·s autochtones, qu'iels soient auteur·e·s, détenteur·ice·s de savoirs ou spécialistes de la langue, et ce, pour assurer la plus grande authenticité possible à même de conserver l'intégrité culturelle d'une production autochtone¹⁹⁴. En commençant à travailler sur la portion traductive du projet de machinima, je me suis aperçu que je m'inscrivais dans un réseau de collaboration que l'artiste avait tissé autour d'elle et de son œuvre. Skawennati travaillait entre autres avec des aîné·e·s, des expert·e·s de la langue kanien'kéha, dont notre enseignant, en plus de consultant·e·s linguistiques du Kanien'kehá:ka Onkwawén:na Raotitióhkwa Language and Cultural Center, situé à Kahnawà:ke¹⁹⁵. Le cercle incluait également l'artiste multidisciplinaire anishnaabe française Caroline Monnet qui assurait la narration en français, ainsi que l'équipe d'AbTeC à l'Université Concordia, qui s'occupait de la conception des décors et des personnages du récit sur la plateforme virtuelle *Second Life*. Bien que le projet fût ancré à l'Université Concordia, le cercle de collaboration s'étendait au-delà de l'institution

¹⁹⁴ Gregory Younging, *op. cit.*, 2018, p. 31.

¹⁹⁵ Kanien'kehá:ka Onkwawén:na Raotitióhkwa Language and Cultural Center, en ligne, <<http://www.korkahnawake.org/>>, consulté le 8 décembre 2019.

universitaire pour se relier à des gens issus d'organismes communautaires comme Montréal Autochtone et le centre culturel et de la langue de Kahnawà:ke¹⁹⁶.

Dans ma portion traductive du projet, j'ai pu profiter du fait que l'artiste parle et lit le français suffisamment pour discuter de la traduction française et donner son avis. Le travail de traduction conventionnel, souvent réalisé en binôme avec un·e réviseur·se professionnel·le, s'est transformé ici en une collaboration réticulaire avec d'autres participant·e·s. Le processus s'est échelonné sur plusieurs semaines, voire quelques mois. Skawennati et moi avons discuté du projet avant même que le scénario ne soit écrit. Elle m'a parlé de sa vision du projet, des aîné·e·s, des expert·e·s et des sources historiques écrites qu'elle consultait, ainsi que des éléments essentiels de la philosophie haudenosaunee qu'elle voulait transmettre à travers son projet, dont les pratiques de médiation et de résolution de conflit. Ce dernier aspect reflète la particularité du rôle des artistes autochtones dans la transmission des traditions orales et du savoir traditionnel.

Younging propose une description du rôle complexe des artistes autochtones dans son ouvrage : selon lui, le travail des auteur·e·s autochtones consiste à perpétuer leurs systèmes de savoirs, leurs propres histoires et récits, tout comme leur version de l'histoire de la colonisation ainsi que des réalités contemporaines¹⁹⁷. La « perspective de l'intérieur » dont jouissent les artistes offre une certaine flexibilité dans la transmission de versions novatrices du savoir ancestral, mais cette liberté artistique dépend du rapport entre l'artiste et sa nation. Ce rapport entre l'individu et sa

¹⁹⁶ Skawennati ajoute que certaines collaboratrices n'étaient pas affiliées à des groupes communautaires, dont Owisokon Lahache, qui a fabriqué la ceinture Hiawatha, et Katheleen Dearhouse, qui a contribué à la fabrication d'autres ceintures wampums pour Skawennati.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

collectivité est certes complexe, mais, en tous les cas, une telle liberté artistique n'est pas consentie aux auteur·e·s ou aux traducteur·rice·s non autochtones pour diverses raisons, dont les représentations coloniales dégradantes et l'usurpation de la propriété intellectuelle par le passé¹⁹⁸. Toujours selon Younging, quiconque désire travailler sur des enjeux autochtones sans avoir cette « perspective de l'intérieur » gagnerait à forger des liens, par exemple avec les auteur·e·s à traduire, et à consulter des gardien·ne·s du savoir de la nation concernée par l'œuvre afin de réviser le contenu. Cette première technique consiste en une collaboration étroite avec l'artiste pour comprendre l'étendue de sa perspective et comment elle la dépeint dans sa production à traduire. À cela s'ajoute l'impératif de s'informer préalablement des distinctions culturelles de la nation d'appartenance de l'artiste et de poser des questions sur les interrelations entre les savoirs traditionnels, les traditions orales et l'œuvre en question.

Dans le cas à l'étude, la version anglaise-kanien'kéha du scénario était toujours en élaboration lorsque j'ai entamé la traduction, puisqu'ils y travaillaient d'autres acteurs du réseau, notamment pour la terminologie en kanien'kéha, qui nécessitait d'inclure de la toponymie et de créer des prénoms de personnages uniques et porteurs de sens pour le récit. Le développement du scénario original s'est poursuivi tandis que Skawennati et moi avions de fréquentes conversations téléphoniques pour discuter des raisons des changements dans le texte et les choix de traduction correspondants. Nous avons continué de collaborer ensemble jusqu'à l'enregistrement audio de la narration pour le machinima, dans un studio de l'Université Concordia. J'ai pu participer à l'enregistrement pour apporter des conseils sur des questions de langue ou des changements de dernière minute avec la narratrice Caroline Monnet, qui donnant sa

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

voix au personnage d'Iotetshèn:en dans la version française. Une des contraintes de l'audiovisuel est que les dialogues doivent avoir l'air le plus *naturel* possible à l'oral, et non seulement bien écrits. La séance d'enregistrement a ainsi permis une troisième révision linguistique collaborative à trois. Un processus plus long comme celui-ci est la meilleure façon de s'assurer, toujours selon Gregory Younging, que le travail n'efface pas la voix de l'artiste et qu'il démontre du respect envers la complexité de l'œuvre et de l'individu qui l'a produite. Cette manière de faire rappelle la méthode du *work-in-progress* que l'on retrouve dans le théâtre contemporain. La traductologue Agata Golebiewska décrit cette pratique de la reconnaissance du rôle créatif de chaque personne impliquée dans le spectacle – qu'elle soit dramaturge, metteuse en scène, membre de l'équipe technique, comédienne ou traductrice – comme une caractéristique fondamentale du théâtre post-dramatique¹⁹⁹. La dimension de la collaboration permet de modifier l'écriture et la traduction tout au long du processus de création. Les mots écrits, puisqu'ils sont voués à devenir *paroles* avec un ton juste et des formulations qui « fonctionnent » pour les acteur·e·s, participent à redéfinir la traduction. N'étant plus limitée au *transfert* d'un texte d'une langue à une autre, la traduction devient une collaboration étroite évolutive. Golebiewska explique :

Dans tous les cas où il est présent, le traducteur doit faire preuve d'une disponibilité et d'une réactivité particulières, mais surtout d'une grande complicité avec le metteur en scène. Souvent, ce dernier fait appel à « son » traducteur, comme il s'adresse à « son » dramaturge. J'oserais dire que dans ce genre de collaboration, le seul professionnalisme n'est pas suffisant. Il faut bien connaître la démarche du metteur en scène et y adhérer, car il est difficile de participer à un tel processus sans partager les objectifs du metteur en scène et adhérer à la sensibilité qui l'anime. Dans

¹⁹⁹ Agata Golebiewska, « Le traducteur dans un théâtre à mille temps », *Meta Journal des traducteurs*, vol. 62, n°3, décembre 2017, p. 616, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1043952ar>>, consulté le 7 janvier 2020.

ce théâtre de liberté et de créativité, les personnes impliquées travaillent de concert pour un même but.²⁰⁰

Le parallèle entre la pratique de la traduction théâtrale décrite plus haut et la traduction du machinima se comprend par l'importance octroyée à la création, une tendance longtemps esquivée dans la pratique traductive au profit d'un idéal de fidélité à la lettre.

Cependant, en raison des multiples dimensions sémiotiques à l'œuvre dans le machinima, dont l'oralité, le texte-wampum, le son, l'image et la plateforme virtuelle, la traduction fait face à de nouveaux enjeux qui dépassent la simple traduction d'un texte. Kay O'Halloran, Sabine Tan et Peter Wignell se demandent comment conceptualiser les changements de signification à travers des dimensions sémiotiques fondamentalement différentes. Comment la re-sémiotisation des significations – à travers d'autres dimensions sémiotiques – peut-elle être conservée ? Pour ces derniers, la traduction directe entre des significations provenant de systèmes sémiotiques divers (langue/image) est improbable, sinon impossible. Néanmoins, une approximation traductive est certainement envisageable²⁰¹. C'est grâce à une telle définition de la traduction intersémiotique comme processus interprétatif dynamique qu'il devient possible de développer des outils critiques et analytiques pour rendre compte des glissements de signification qui ont lieu dans la traduction intersémiotique, mais qui expriment, plus largement, les dimensions culturelles, politiques et sociales qui modulent ces transformations de significations.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 622.

²⁰¹ Kay L. O'Halloran *et al.*, *op. cit.*, p. 201.

Les transformations de significations relèvent, pour Jacques Fontanille, de la sémiotique du discours, où la sémiose se crée à partir du passage de la substance (le lieu des tensions intentionnelles, des affects, des variations) à la forme (le lieu des systèmes de valeurs et des positions interdéfinies). La frontière de ce passage se déplace et donne lieu à de nouvelles corrélations, alors que sa stabilité, plus ou moins grande, est la conséquence de la place que se donne l'analyste²⁰². Le traducteur ou la traductrice acquiert le même rôle d'analyse et de création lorsque vient le temps de traduire le discours, d'où la pertinence de l'approche sémiotique et la reconnaissance de son agentivité pour comprendre les stratégies utilisées par la personne traduisante.

3.3.1 Matérialité du récit à partir de wampum

Le travail de Skawennati s'inscrit dans le mouvement du Futurisme autochtone, un terme forgé en 2003 par Grace Dillon pour décrire un mouvement qui englobe les arts, la littérature, les jeux et d'autres formes médiatiques pour envisager l'avenir, le présent et le passé à partir d'un point de vue autochtone²⁰³. En s'inspirant du mouvement afrofuturiste, Dillon définit ainsi toutes les déclinaisons du futurisme autochtone :

*[Indigenous futurisms] involve discovering how personally one is affected by colonization, discarding the emotional and psychological baggage carried from its impact, and recovering ancestral traditions in order to adapt in our post-Native Apocalypse world.*²⁰⁴

En plus d'offrir une pédagogie ludique, les machinimas créent des espaces matériels décolonisés dans le monde virtuel, d'une part pour permettre aux Peuples Premiers de

²⁰² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, p.40.

²⁰³ Chelsea Vowel, "Writing Toward a Definition of Indigenous Futurism", *Literary Hub*, 10 juin 2022, en ligne, <<https://lithub.com/writing-toward-a-definition-of-indigenous-futurism/>>, page consultée le 27 juillet 2022.

²⁰⁴ Grace L. Dillon, "Imagining Indigenous Futurisms", dans *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Grace L. Dillon (dir.), Tucson, University of Arizona Press, 2012, p. 3.

se représenter dans l'avenir et dans le genre de la science-fiction et, d'autre part, dans le but de contrer le stéréotype colonial tenace qui veut que les savoirs, les cultures, les langues et même les êtres autochtones soient confinés au passé. Les machinimas de Skawennati proposent des récits exclusivement peuplés de héros et d'héroïnes autochtones, et c'est à partir du futur que des retours dans le temps s'effectuent pour revisiter des jalons historiques des Premiers Peuples. *Le retour du Pacificateur* commence à bord un vaisseau spatial en l'an 3025 où on retrouve une équipe intergalactique en mission diplomatique en route vers les planètes hospitalières les plus proches. Le machinima opère des retours en arrière par les rêves de l'héroïne, Iotetshèn:’ en [elle rêve en ce moment]. D’abord, la jeune femme transmet le récit politique de la formation de la Confédération Haudenosaunee dont elle a rêvé et narre ensuite le récit de la réincarnation du Pacificateur en une jeune femme qui intervient dans notre ère pour sauver la planète de la destruction environnementale. Son don pour transmettre ses rêves du passé sert à diriger la délégation intergalactique pour régler un problème politique qui traverse les galaxies. De cette façon, Skawennati propose de renouveler le récit historique qui a mené à la fondation de la Ligue des cinq nations haudenosaunee, représentée par le wampum de Hiawatha, comme une traduction qui actualise la philosophie politique haudenosaunee dans le monde contemporain et ses futurités.

Dans *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni’ Visual Code and Epistemological Recovery*, Penelope Myrtle Kelsey décrit le rôle central des wampums pour la mémoire collective, la pensée, l'épistémologie, l'esthétique narrative, l'histoire des protocoles et les droits issus des traités. Elle recense le travail de nombreux·ses artistes et intellectuel·le·s qui recourent aux ceintures wampum comme manière

d'habiter l'espace, les lieux et les institutions pour démontrer la continuité de la production intellectuelle haudenosaunee avant et après le contact colonial²⁰⁵. Le wampum, un code visuel, s'apparente à un système d'écriture non alphabétique, puisqu'il est composé de symboles et d'images communiquant des idées culturellement signifiantes. Ce code du wampum est traditionnellement interprété oralement en récit par un gardien du savoir, c'est-à-dire un expert, et ce savoir se transmet au fil des générations. Par sa lecture, et à la façon d'un hypertexte²⁰⁶, la ceinture sert à forger des associations mnémoniques entre la représentation visuelle de celle-ci et l'histoire qui l'accompagne. En retraçant les nœuds d'information, le lecteur transmet, en les articulant oralement, les savoirs contenus dans les ceintures wampum²⁰⁷.

Les textes qui constituent les wampums peuvent aussi servir d'archives diplomatiques et culturelles ; à ce titre, ils ont fait l'objet de campagnes de vol par les gouvernements coloniaux, tant au Canada qu'aux États-Unis. Le poids politique des wampums et sa tradition intellectuelle souveraine de nation à nation étaient perçus comme une menace par les nations européennes, et les pouvoirs coloniaux ont historiquement tenté de mettre un frein à la transmission de ces savoirs en privant matériellement les Haudenosaunee de leur autodétermination intellectuelle et politique. Ainsi, en plus d'être confisqués, les wampums ont été interdits dans l'État de New York en 1899. Au Canada, la GRC a confisqué des wampums en 1924 dans le but d'instaurer le conseil de bande de Grand River²⁰⁸. De pair avec l'instauration des pensionnats autochtones visant à éradiquer les langues des peuples colonisés, ces politiques étatiques

²⁰⁵ Penelope Myrtle Kelsey, *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni' Visual Code and Epistemological Recovery*, Syracuse, Syracuse University Press, 2014, p. XI-XIII.

²⁰⁶ Angela Haas, "Wampum as Hypertext: an American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice", *Studies in American Indian Literature*, vol. 18, n° 4, winter 2007, p. 89, 92.

²⁰⁷ Penelope M. Kelsey, *op. cit.* p. XVIII.

²⁰⁸ *Ibid*, p. XV.

s'ajoutaient à l'objectif colonial d'anéantir la transmission des savoirs ancestraux. Grâce au militantisme des années 1960, des wampums ont pu être rapatriés depuis les musées et les collections privées²⁰⁹. Aujourd'hui, très peu de ceintures wampums originales sont encore en circulation dans les Maisons Longues, mais la transmission de ces savoirs a toujours cours chez les traditionalistes.

L'inscription du savoir traditionnel dans le futur est un exemple de ce que Gregory Younging décrit comme une des caractéristiques des littératures autochtones et de la « voix autochtone contemporaine ». Plutôt que de représenter les savoirs traditionnels comme appartenant au passé, les récits à la base des machinimas se déroulent selon leur propre temporalité, qui recoupe les temps anciens, le présent et l'avenir ; cette notion de la temporalité unit des actions, dans ce cas-ci de diplomatie politique, pour dépasser la conception occidentale du temps linéaire. La création d'un machinima de science-fiction autour du récit du wampum de la Confédération Haudenosaunee en fait sa matérialité sous-jacente. C'est un acte de réappropriation des savoirs traditionnels et une rupture épistémique d'avec la colonialité. Le désengagement épistémique signifie qu'il existe des systèmes de signes qui produisent des significations autonomes. Ces codes *sui generis* survivent et se développent malgré la colonisation, même si cette sémiologie décoloniale est imbriquée dans la société coloniale. Le désengagement épistémique, fondamental à l'expression de la décolonialité, se révèle tout aussi central à la tâche du traducteur ou de la traductrice qui, justement, se retrouve dans la zone de contact frontalière pour prendre en

²⁰⁹ *Ibid*, p. XVII.

considération ces systèmes sémiotiques qui viendront se répercuter dans la matière linguistique.

Le Pacificateur, du nom de Tekanawí:ta, est le personnage à la source de l'événement historique pré-contact qu'est la formation de la Confédération Haudenosaunee, qui a vu le jour vers le XV^e siècle ou même avant – certains avancent que les nations se sont confédérées au XII^e siècle. Le Pacificateur – souvent décrit comme un être surnaturel – et son allié Hiawatha ont rallié cinq nations situées au sud des Grands Lacs, qui étaient alors en guerre – les Kanien'kehá:ka (Mohawks), les Gayogohó:no' (Cayugas), les Onʌyoteʔa·ká (Oneidas), les Onöndowa'ga (Sénécas) et les Gana'dagwëni:io'geh' (Onondagas) –, pour fonder la Confédération Haudenosaunee (Le Peuple de la Maison Longue). Plus tard, la Confédération a admis les Skarù:rę' (Tuscaroras) en 1722 pour englober les six nations. L'interprétation de ce récit politique sur une plateforme virtuelle émane d'une volonté de valoriser les philosophies politiques ancestrales pour les adultes et les jeunes d'aujourd'hui. L'inscription de ces savoirs, de la culture et de la langue dans de nouvelles technologies sert également à prouver le grand intérêt de ces éléments à appréhender des enjeux sociétaux actuels. Présenter l'histoire de la Confédération à des enfants est d'une grande actualité, alors que la Ville de Montréal vient de changer les armoiries de son drapeau, en 2017, pour y inclure, au centre, un pin blanc. Ce plant, symbole de la présence autochtone millénaire sur le territoire, n'est nul autre que le Grand Arbre de la Paix de la Confédération Haudenosaunee, que l'on retrouve également dans le machinima *Le retour du Pacificateur/The Peacemaker Returns*. La récréation d'un récit sur une plateforme virtuelle offre des codes sémiotiques illustrant l'imbrication de la pensée politique qui se retrouve ailleurs sur le territoire, comme sur le drapeau de Montréal. Gregory Younging précise que cette

forme de tradition orale accompagnée de matériaux comme les ceintures wampum fait partie des formes des littératures autochtones. Compris ensemble, les signes que l'on retrouve à travers différentes modalités constituent cette sémiose décoloniale.

3.3.2 Matière linguistique et orale

Dans ses deux versions caractérisées par l'hybridité langagière kanien'kéha/anglais et kanien'kéha/français, le machinima donne à comprendre la traduction comme un effet de l'enchevêtrement des langues. L'hybridité langagière présente dans le territoire virtuel reflète aussi les possibilités d'un imaginaire langagier hybride dans le monde physique. Le machinima intègre des portions de la langue kanien'kéha, notamment par l'usage de prénoms kanien'kéha pour tous les personnages principaux, en explicitant parfois leur signification, dont les prénoms Iotetshèn:'en [elle rêve en ce moment même] et Kahentéhshon [celle qui est à la tête]. Quant à la terminologie toponymique, le lac Ontario retrouve son nom du lac Kahniatarí:io tandis que Tekanawí:ta traverse l'étendue d'eau à l'aide de son canot volant. L'image de ce véhicule rappelle la légende de la chasse-galerie pour un public franco-américain et ajoute ainsi à l'hybridité de l'imaginaire canadien en évoquant ses origines variables²¹⁰. L'effet cumulatif de ces choix terminologiques déploie, par la langue, un imaginaire du territoire proprement haudenosaunee. La grande majorité de la narration se déroule en anglais ou en français

²¹⁰ Une des plus célèbres légendes du monde franco-américain est issue de la tradition orale et comporte ainsi plusieurs variantes qui traitent du voyage vers l'au-delà, du transport des corps et des âmes ; dans la version christianisée écrite par Honoré Beaugrand en 1892, est évoquée la rédemption face à la menace du diable. Cette version répandue relate un pacte entre huit bûcherons et le diable pour leur permettre de prendre un canot et s'envoler voir leurs amoureuses le soir du réveillon, pour revenir à temps pour travailler au petit matin. Ils doivent s'abstenir de blasphémer ou toucher les clochers des églises au risque de perdre leur vie et le salut de leur âme. De ses origines européennes médiévales, la légende opère un déplacement géographique et culturel, notamment avec l'utilisation du canot d'écorce qui fait état de l'influence autochtone. Voir Jacques Ferron (2015), *Du fond de mon arrière-cuisine : les salicaires*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

selon les versions, mais c'est d'abord pour promouvoir la philosophie, la pratique politique et diplomatique haudensaunee, en démontrant que ces savoirs précèdent l'ère coloniale et se perpétueront au-delà.

On retrouve dans *Elements of Indigenous Style* des réflexions liées à l'importance qu'on doit accorder à ces philosophies et aux institutions qui en découlent. Par exemple, Younging propose l'utilisation de majuscules pour les institutions politiques autochtones au même titre que les institutions politiques de l'État²¹¹. On écrira ainsi la « Maison Longue » pour faire référence à l'institution politique de la Confédération Haudensaunee. Dans le domaine de l'édition, Younging privilégie également la terminologie que la nation emploie pour se nommer elle-même. Ce principe est une tendance que l'on retrouve aussi en traduction, où on privilégie les noms dans la langue des Peuples concernés, même lorsqu'il s'agit de traduire des sources historiques employant des termes désuets. Pour souligner l'apport des langues autochtones aux langues coloniales, Younging suggère de mettre en italiques les termes ou les noms de lieux issus des langues autochtones dans un texte. Cela étant dit, tous ces principes d'écriture ne correspondent pas pour autant aux modalités spécifiques de l'audiovisuel, et de tels choix stylistiques ou terminologiques n'apparaîtront pas à l'écran. Toutefois, ces principes serviront à la rédaction des descriptions écrites de l'audiovisuel sur le site web du projet.

Le caractère oral du machinima fait en sorte qu'il s'avère plus facile de traduire un niveau de langue familier vers le français. Ceci n'est pas assuré à l'écrit, où Younging remarque la tendance des éditeurs à relever systématiquement le niveau de langue

²¹¹ Le *Guide* de Younging comporte une section consacrée à la terminologie, *op. cit.*, p. 61.

employé par les écrivain·e·s autochtones. Younging insiste sur le fait que la langue anglaise couramment employée par les Autochtones, parfois appelée « Red English » ou encore « Rez English », a sa raison d'être, et que celle-ci ne devrait aucunement être effacée par le travail d'édition²¹². Younging appelle ainsi à décoloniser l'anglais ; j'ajouterais que cet appel s'applique particulièrement bien au domaine de la traduction vers le français, où l'écart qui sépare la langue française parlée de la langue écrite est, de fait, un fossé idéologique colonial que l'on s'impose quotidiennement. Il s'avère dès lors impératif de traduire l'anglais « décolonisé » de niveau familier dans sa forme correspondante en français, ce qui ressemblera probablement à une oralité familière franco-américaine, avec différentes particularités dialectales et idiomatiques selon l'imaginaire du territoire que l'on souhaite façonner, qu'il soit régional, urbain, du Nord, du Sud, de l'Ouest ou de l'Est. Le machinima a cette particularité que la narratrice présente ses rêves à une équipe diplomatique. Les dialogues sont donc légèrement plus soutenus sur le plan de la langue qu'un dialogue familier en raison du caractère pédagogique de la production. La traduction d'expressions idiomatiques francophones pour un jeune public s'est avérée un défi supplémentaire, en évitant le recours à des expressions idiomatiques démodées.

²¹² *Ibid.*, p. 82.

Figure 3.2 *Le retour du Pacificateur*, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal



Skawennati a également utilisé des sources historiques écrites, dont l'ouvrage *Concerning the League*²¹³ qui est une transcription orale de la tradition de la Ligue haudenosaunee telle que racontée en 1912 par John Arthur Gibson, un chef Gana'dagwëni:io'geh (Onondaga), à un anthropologue. La transcription originale en Onoñda'gegá' nigaweño'deñ' (langue onondaga) ne contient pas de traduction anglaise. Toutefois, la réédition du manuscrit présente quatre lignes de transcription : une transcription phonétique, une analyse morphologique, une glose morphème par morphème et une traduction libre de chaque mot²¹⁴. Parfois, les ressources linguistiques sont inadéquates pour traduire des concepts qui correspondent à des réflexions

²¹³ John Arthur Gibson, *Concerning the League: The Iroquois League Tradition As Dictated in Onondaga*, (dir., trad.) Hanni Woodbury. Algonquian and Iroquoian Linguistics Memoir, 9, Winnipeg, Manitoba: Linguistics Department, University of Manitoba, 1992.

²¹⁴ Marianne Mithun, "Concerning the League: The Iroquois League Tradition as Dictated in Onondaga: Concerning the League: The Iroquois League Tradition as Dictated in Onondaga", *Journal of Linguistic Anthropology*, 1995, p. 112-113.

épistémologiques plus larges. À titre d'exemple, il existe des traductions consacrées²¹⁵ des principes de la Confédération qui rendent les concepts inscrits dans le wampum par les termes « *Peace, Power, Righteousness* » en anglais et « Paix, pouvoir et droiture » en français.

En consultant l'ouvrage de transcription *Concerning the League*, Skawennati, de son côté, a pu interpréter les termes en langue onondaga grâce à sa connaissance de la langue kanien'kéha, ces langues étant apparentées. Avec la langue onondaga comme source aidant à exprimer les concepts fondamentaux de la Confédération, Skawennati a conclu que les concepts clés, comme celui d'« unité » se traduisaient mieux, plutôt que les termes couramment employés tels que « pouvoir » et « droiture ». Skawennati relate à cet effet :

*I kept looking for those three concepts and how they were talked about, and never did I find “righteousness” in there. What I found was “respect”. So the three words that I use, in the Peacemaker Returns are “peace, unity, and respect”. That’s what I read in that book. I did not read “power”. I read, “there’s power”. (...) But, you know, “strength in numbers” is what I say in the movie even. And that’s the strength in numbers, strength in unity. That’s what power means.*²¹⁶

C'est ainsi que dans le machinima, on constate la répétition des trois concepts clés avec les termes « paix, unité et respect ». Skawennati explique ses choix terminologiques en entrevue²¹⁷ par le fait qu'elle n'aime pas les connotations actuelles associées aux concepts de « droiture » (« *righteousness* » en anglais) et de « pouvoir ». Elle raconte

²¹⁵ Je pense notamment à l'ouvrage de l'intellectuel kanien'kéha Taiaiake Alfred, *Peace, Power, Righteousness: An Indigenous Manifesto*, Don Mills, Ontario, Oxford University Press, 1999, et sa traduction française, *Paix, pouvoir et droiture. Un manifeste autochtone*, trad. Caroline Pageau, Wendake, Éditions Hannenorak, 2014.

²¹⁶ Skawennati, entrevue, 13 mai 2019

²¹⁷ *Ibid.*

également qu'une experte de langue kanien'kéha, venue voir son exposition, l'a questionnée sur ses choix terminologiques, car ceux-ci s'éloignaient des traductions convenues. Au terme de leur discussion, l'experte de langue s'est montrée en faveur de cette traduction. C'est dire que la charge idéologique contenue dans ces principes politiques est difficile à rendre en anglais ou en français tant ces plans d'existence ne sont pas présents dans ces langues. De plus, la connotation des termes en anglais ou en français change au fil du temps. Par conséquent, les choix de traductions sont aussi aptes à changer. En entrevue, Skawennati explique que dans la perspective haudenosaunee, la langue est surtout une façon d'agir dans le monde. D'ailleurs, certain·e·s locuteur·rice·s privilégient l'emploi du terme Onkwehonwe'neha plutôt que le terme kanien'kéha pour parler de leur langue. « Onkwehonwe » signifie « le vrai peuple »²¹⁸ et le suffixe « 'neha » signifie non seulement « la langue du peuple... », mais aussi « l'agir de... » ou encore « la façon de se comporter de... »²¹⁹. Dans cette perspective, la langue et la façon d'agir dans le monde sont intimement liées, et les traductions nécessitent d'être contextualisée afin que l'on saisisse la portée épistémologique et pratique de ces termes.

²¹⁸ Dans sa traduction contemporaine, « Onkwehonwe » s'apparente au terme « Autochtone » ou encore « Premier peuple ».

²¹⁹ Carrie Dyck, "Should Translation Work Take Place? Ethical Questions Concerning the Translation of First Nations Languages", dans *Born in the Blood: On Native American Translation*, Brian Swann (dir.), Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p. 32.

Figure 3.3 Le retour du Pacificateur, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal



3.3.2 Travailler avec des savoirs ancestraux

La narratrice Iotetshèn:'en décrit, à partir d'un de ses rêves, l'arrivée de Jacques Cartier et les siècles de colonisation qui ont suivi, avec leurs conséquences pour les Peuples autochtones et la survie de la planète. Dans son rêve, qui correspond à notre présent, les Haudenosaunee traditionalistes ayant réussi à sauver les traditions de l'anéantissement par les pouvoirs coloniaux, font une cérémonie pour appeler le Pacificateur. Ainsi, Tekanawí:ta se réincarne-t-elle en une petite fille surdouée, nommée Kahentéhshon, qui grandit dans le monde contemporain et parvient, grâce à ses talents diplomatiques et à son influence sur les réseaux sociaux, à côtoyer les politiciens de ce monde – on la suit notamment à la Maison Blanche avec Trump. Kahentéhshon parvient à convaincre les puissants de ce monde à vivre selon la Grande Loi de la Paix en créant un autre wampum planétaire. Iotetshèn:'en, la narratrice du

futur, s'adresse alors à ses collègues intergalactiques pour les inviter à devenir les nouveaux Pacificateurs et à tendre les perches de la Maison Longue politique aux habitants d'autres galaxies, une réitération du travail politique qui passe, entre autres, par la création d'un troisième wampum intergalactique.

L'effet de répétition de l'application des principes de la Confédération – du passé à notre présent et dans le temps futur de le machinima – rejoint d'une certaine manière l'appel à « l'américité » de George Sioui, qui invite les allochtones à reconnaître et à s'inspirer des forces des savoirs autochtones, et de l'idéologie qui y est contenue, pour mieux agir dans le monde. Le style d'oralité présenté dans le machinima se veut le relais d'un message politique, idéologique, mais cette fois d'une façon humoristique à l'attention du jeune public. La production artistique met toutefois l'accent sur le pouvoir de la pensée politique ayant mené à la formation de la Confédération Haudenosaunee. En abordant des questions contemporaines de paix, de justice humaine et environnementale ou encore de résolutions de conflit au prisme de cette institution politique décoloniale, celle-ci prend vie dans les univers du passé, du présent et de l'avenir. La répétition dans le style de la conteuse reflète également la pensée cyclique traditionnelle – comme le dit la militante kanien'kehá:ka Ellen Gabriel : « Nos peuples ont toujours voyagé dans le temps pour trouver des solutions aux problèmes d'aujourd'hui. »²²⁰

Ce genre de réinterprétation des récits traditionnels dans le cyberspace est-il bien reçu par les membres de la nation Kanien'kehá:ka ? Skawennati maintient que oui, et que

²²⁰ Ellen Gabriel citée dans Alice Ming Wai Jim, "Technologies of Self-Fashioning: Virtual Ethnicities in New Media Art", *Disruptions: Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, Simon Fraser University, Vancouver, 2015, p. 4.

ces productions ne sont pas perçues comme portant atteinte au contenu idéologique du récit – mais cela n’a pas toujours été le cas. En entrevue, l’artiste explique qu’au début de sa démarche artistique, elle a fait face à une réticence de la part de quelques personnes dans la communauté à l’idée de partager des savoirs traditionnels avec un public large et non autochtone, puisque d’habitude, certains enseignements ou savoirs sont réservés aux membres de la nation. Ces enjeux sont soulevés par Gregory Younging : la volonté d’une collectivité de partager certains récits, qu’ils soient collectifs ou personnels, et la reconnaissance que ces récits constituent une propriété intellectuelle. Skawennati n’est pas une artiste ou une chercheuse extérieure à sa nation et elle organise même des activités d’apprentissage de plateformes virtuelles à Kahnawà:ke avec des jeunes. Sans pouvoir plaire à tous les membres de la communauté, son art semble susciter plus d’enthousiasme que de désapprobation. Tout en reconnaissant qu’elle ne demande pas nécessairement la permission pour créer ses machinimas, l’artiste prend soin de présenter ses scénarios à des aîné·e·s et à des gardien·ne·s du savoir pour s’assurer que le contenu soit respectueux et que son œuvre n’offense personne. Voilà la mise en pratique d’un autre principe du style autochtone par Younging : la reconnaissance du rôle des aîné·e·s qui assurent une certaine intégrité culturelle.

Rendre un récit comme celui de Tekanawí:ta pertinent pour le monde contemporain et le diffuser auprès des jeunes s’apparente également au rôle d’un·e conteur·se, et c’est ainsi qu’on pourrait qualifier le rôle artistique Skawennati. De plus, cette œuvre particulière s’accompagne d’un agir – celui d’une activité pédagogique portant sur la médiation et le consensus qui sont, finalement, des pratiques politiques développées et employées par les Haudenosaunee bien avant la colonisation. L’artiste emploie pour

son exposition la métaphore de l'acte de « tendre les perches » auquel s'adonne la Maison Longue. Les maisons longues, des habitations traditionnelles haudensaunee, sont construites à partir de poutres de bois massives, plantées dans le sol, auxquelles on attache des perches de bois. Comme ces demeures abritent de grandes familles matrilineaires, les perches aux extrémités sont placées de façon à pouvoir les rallonger afin d'y accueillir de nouveaux membres de la famille. La métaphore des perches de la Maison Longue politique renvoie à ce même acte d'agrandissement des maisons longues pour inviter quiconque souhaitant partager les valeurs de Paix, d'Unité et de Respect à s'installer symboliquement au sein de la Confédération Haudensaunee et à faire partie de la famille politique. Comme une traduction intersémiotique, c'est également la raison pour laquelle les lignes horizontales aux extrémités du wampum s'étendent vers l'extérieur – comme des perches tendues vers d'autres. Dans l'exposition, la Maison Longue futuriste prend la forme d'une structure d'acier à l'intérieur de laquelle le public s'installe pour visionner le machinima. Ce sont autant de perches que l'artiste tend au public pour qu'il se familiarise avec les fondements politiques de sa nation et s'en inspire dans son propre agir.

Enfin, l'imaginaire futuriste du machinima, où les Peuples autochtones et leurs savoirs sont valorisés, est modelé par la langue employée. Dans la traduction, cette langue est un mélange de français américain peuplé de prénoms en kanien'kéha, de noms de lieux et de simples termes employés au quotidien comme « Nia:wen », qui signifie « merci » en langue kanien'kéha. Le machinima propose un agencement assez précis entre les langues française et kanien'kéha, où le territoire et les corps se nomment selon la coutume des habitants d'origine et où le savoir traditionnel se réaffirme dans sa valeur

politique. Ces caractéristiques me font dire que le langage de machinima est « décolonial ».

Figure 3.4 Nous tendons les perches, Vox, Tiohtiá:ke/Montréal



3.4 Une énonciation située

Le fond idéologique de la décolonialité et sa traduction appellent à réfléchir à l'énonciation des acteur·e·s participant au travail de traduction. Dans le cas de traductions réalisées par des allochtones n'ayant pas la « perspective de l'intérieur » de

la sémiologie décoloniale, de nombreuses conditions matérielles sont à considérer pour assurer un processus, donc une forme, qui reflète le fond idéologique subalterne de la production à traduire. Le contexte de sémiologie (dé)coloniale et des zones frontalières où se retrouvent les traducteur·rice·s exige en premier lieu une réflexion plus générale sur la traduction et sur la manière dont les différentes traditions littéraires amènent à revoir certains postulats occidentaux liés à la définition d'un texte et à la pratique traductive. La traductologue Maria Tymoczko a déjà démontré quels concepts sous-tendaient les pratiques traductives occidentales, dont l'idée que la traduction se limite au travail avec des textes comportant une écriture alphabétique, ou encore que la pratique traductive n'ait pas à rendre compte des modalités d'interfaces culturelles non linguistiques – les sonorités, les images ou les couleurs, par exemple. L'arrimage entre la pensée décoloniale et l'approche de traduction intersémiotique s'est fait de façon à proposer une manière de palier les connaissances possiblement limitées des traducteur·rice·s allochtones en matière de savoirs non occidentaux. Ensuite, le recours à l'ouvrage de Gregory Younging a servi de point de départ pour l'élaboration d'une méthode transposée du domaine de l'édition au domaine de la traduction.

L'ouvrage *Elements of Style* a établi des principes utiles à conserver, car ils témoignent de pratiques réussies. Mettre de l'avant le contenu idéologique d'une œuvre et en respecter l'intégrité culturelle se manifeste comme un processus, un travail axé sur la collaboration, dont une des caractéristiques est d'inclure des acteur·e·s de divers milieux. Les personnes issues des sphères communautaires ou universitaires, ou encore des membres de la nation, dont des spécialistes de la langue et des aîné·e·s, représentent autant de possibilités de collaboration fructueuse. Le processus dépend des rapports humains et des liens de confiance qui se créent, et il est normal qu'une telle méthode

exige du temps. Le temps passé avec l'artiste et les leçons que l'on peut en tirer deviennent une matérialité en elles-mêmes et, dans le cas où une personne voulait traduire l'œuvre d'un·e artiste autochtone, elle pourrait suivre les conseils élaborés par Younging afin de tisser ce cercle de collaboration. À ce titre, je ne peux passer sous silence un des seuls principes que Younging formule au sujet de la traduction des langues autochtones. L'éditeur appuie la demande de plusieurs traducteur·rice·s de langues autochtones d'être rémunéré·e·s au-delà des tarifs habituellement accordés à la traduction anglais/français, puisque ces personnes effectuent un travail immensément important en matière de revitalisation culturelle, et que la tâche de traduction est compliquée en raison des langues concernées²²¹.

J'ai voulu démontrer l'utilité de concevoir la traduction du machinima à partir de la matérialité du wampum pour renverser l'importance accordée à la dimension linguistique. En ce qui concerne la matérialité langagière et l'oralité, on retiendra que les méthodes techniques ne se résument pas à de simples normes typographiques ou terminologiques. La méthode implique un effort pour comprendre ce que représentent les termes et le style dans leurs matérialités, et en saisir toute la portée politique. Ce que je retiens le plus de mon expérience de traduction, c'est le processus comme tel, plus long, certes, mais aussi plus valorisant quant à l'importance accordée à la traduction. Avoir l'occasion de participer au travail de tout un réseau composé d'expert·e·s et de traducteur·rice·s de langue kanien'kéha ainsi que d'ainé·e·s est un inédit dans mon expérience de traduction, mais c'est une pratique qui est appelée à prendre de l'ampleur avec l'engouement croissant envers la traduction d'œuvres autochtones. Cette forme de pratique collaborative fait en sorte que tout le monde se

²²¹ Gregory Younging, *op. cit.*, 2018, p. 97.

sent plus investi dans le projet ; elle permet également de développer des liens avec des gens qui, au-delà d'un projet artistique, travaillent à diffuser une façon d'agir décoloniale dans le monde.

CHAPITRE IV

TRADUIRE L'ORALITÉ : THÉÂTRE, CINÉMA ET TÉLÉVISION

Le précédent chapitre a permis de contextualiser la pratique traductive dans sa dimension politique, tant passée que présente. Ce tour d'horizon aura servi à démontrer, notamment par l'approche postcoloniale et la théorie décoloniale, comment les tendances idéologiques s'expriment par le prisme de la traduction. La colonialité se manifeste dans certains postulats eurocentrés qui influencent, de façon inaperçue, machinique, la subjectivité des traducteurs et traductrices et, conséquemment, leur pratique. Les mœurs, la culture, les formes de vie communes et l'idéologie dominante sont imprégnées de colonialité : ces composantes du politique façonnent, pour reprendre le concept de Walter Mignolo, des *sémioses coloniales* où s'entrechoquent une pluralité de cosmologies aux frontières de la matrice du pouvoir colonial. C'est pourquoi les recherches en études autochtones, en approches postcoloniales et en théorie décoloniale sont utiles pour articuler des réflexions critiques à propos des zones de tensions et de convergences entre les réalités coloniales franco-américaines et autochtones, afin de reconsidérer le rapport de prédominance qui les déterminent les unes par rapport aux autres. Ces approches ont favorisé une posture épistémique qui permet de conceptualiser la langue comme étant hybride et hétérogène, en plus d'intégrer différentes pratiques discursives qui participent aux représentations sémiotiques du territoire.

Les pistes méthodologiques élaborées précédemment ont permis d'identifier des stratégies traductives décolonisantes : d'abord, dans la prise en compte des structures

coloniales qui façonnent chaque aspect de cette dynamique, et par la reconnaissance de l'asymétrie des rapports de force entre les langues impliquées, ainsi que celle des nombreux codes sémiotiques que l'on trouve dans les productions artistiques autochtones. Ensuite, j'ai analysé certaines stratégies concrètes de traduction telles que la néologisation, le *code-switching*, la fusion syntaxique, les emprunts et autres procédés d'hybridation, et la manière dont elles se dégagent des productions, pour voir comment ces procédés révoquent la conception d'un code linguistique unifié, en plus de transgresser les conventions culturelles. Une telle méthode de traduction culturelle et intersémiotique, sans être généralisable à la totalité des productions artistiques, témoigne néanmoins d'un consensus entourant certaines pratiques d'édition, d'interprétation et de traduction, ainsi que les méthodologies de recherche. Dans ce qui suit, de nouveaux exemples de productions artistiques se regroupant sous le genre de l'art narratif seront étudiés pour faire valoir la manière dont la traduction sert de vecteur de sémiotisation décoloniale, s'articulant à travers diverses modalités – théâtre, cinéma et télévision –, en offrant un potentiel subversif pour repenser la sémiose coloniale.

4.1 La collectivisation de la (non-)traduction : un enjeu politique

Je me propose d'étudier trois œuvres récentes, la pièce de théâtre *Muliats*²²² des Productions Menuentakuan, le film *Avant les rues*²²³ de Chloé Leriche et la série télévisée *Mohawk Girls* (*Fières, belles et mohawk* en traduction française), de Tracey Deer²²⁴. Ces productions offrent, chacune à sa façon, une réflexion sur l'usage de différents dispositifs intermédiaires et leur interaction avec la pratique traductive qui, en

²²² *Muliats*, *op. cit.*, 2016. Je tiens à remercier Xavier Huard, metteur en scène des Productions Menuentakuan, d'avoir généreusement partagé avec moi le texte à l'époque inédit de la pièce de théâtre *Muliats*.

²²³ Chloé Leriche (réal.), *Avant les rues*, *op. cit.*, 2016.

²²⁴ Tracey Deer (réal.), *Mohawk Girls*, *op. cit.*, 2014-2016.

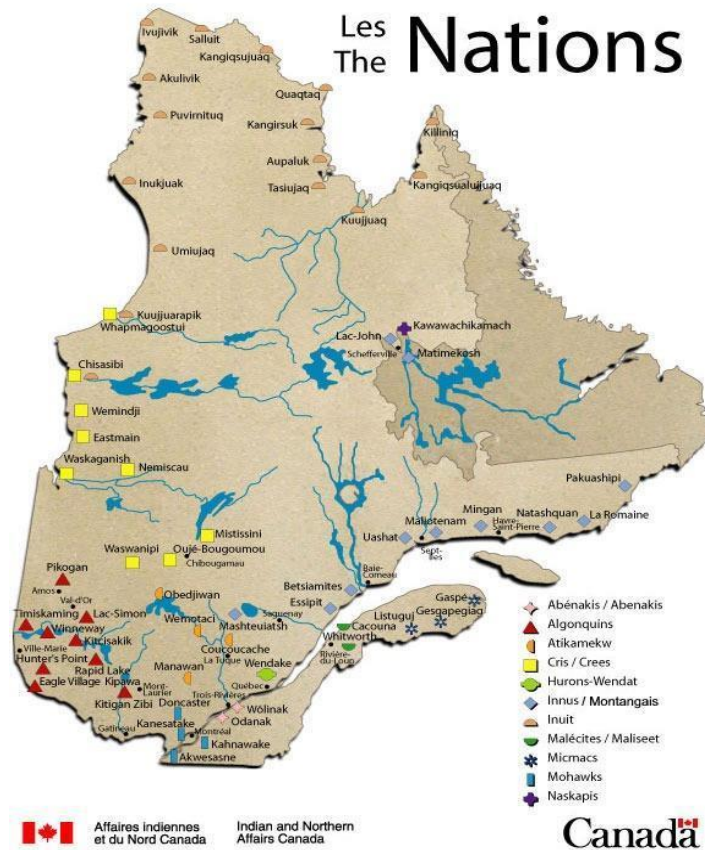
retour, travaille la sémiologie coloniale dans un objectif de réappropriation de l'espace discursif. L'intérêt d'analyser l'expression langagière et sémiotique de ces cas se trouve dans la façon dont ces productions inscrivent divers agencements collectifs d'énonciation dans la sphère artistique. Les agencements – un outil méthodologique élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*²²⁵ – servent à analyser le réel, de manière critique et politique. Par définition, ces agencements constituent les conditions de possibilité de toute réalité empirique. C'est par la connexion entre des corps hétérogènes que la réalité advient ; Deleuze et Guattari emploient également le terme d'agencements collectifs *machiniques*. En outre, ces mises en lien relèvent du domaine de l'énonciation collective, d'où se détache une ligne d'expression autonome pour en traduire le contenu machinique²²⁶. Ces agencements comprennent des régimes sémiotiques précoloniaux, qui résistent et se diffusent du fait de leur enchevêtrement avec la dynamique coloniale. Je tenterai d'étudier les choix de traduction et de non-traduction dans les productions comme participant à des agencements collectifs d'énonciation à partir des questions suivantes : comment ces choix déterminent-ils une hybridité sémiotique et langagière ? Comment participent-ils à une déterritorialisation des langues et des traditions ? La déterritorialisation est ici comprise dans son pouvoir de déstabiliser la notion d'universalisme culturel ; elle soutient ainsi l'idée que toutes les langues et les traditions sont régionales. En suivant ces pistes, je présenterai la façon dont ces agencements collectifs d'énonciation se reflètent dans la pratique traductive en défaisant le binarisme convenu entre les langues dites « standard » et les dialectes

²²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 160 p.

²²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, Éditions de Minuit, 1980. p.90.

régionaux et la façon dont les productions appellent à repenser le rapport à la collectivité.

Figure 4.1 Cartes des communautés autochtones du Québec



La particularité des œuvres se trouve dans leur usage du langage et d'autres signes, notamment les actions et les affects qui, ensemble, confectionnent un agencement collectif d'énonciation appelant à une interprétation traductive. Plus précisément, la question est de savoir en quoi la présence croissante des langues autochtones dans l'espace culturel engage un dialogue, que je qualifierais de politique, avec le monolinguisme ou le bilinguisme étatique de certain·e·s spectateur·trice·s, au sujet du

rapport aux langues minorisées. En plus de rendre compte des conséquences de l'imposition du français et de l'anglais comme stratégie coloniale parmi d'autres, les œuvres se démarquent par leur hétérolinguisme. Les productions, caractérisées à la fois par la traduction et la non-traduction, nous invitent à repenser nos rapports politiques entre colons et colonisé·e·s et à contester des formes de représentation stéréotypées et réductrices, mais également à ouvrir la voie à d'autres formes de vie, à d'autres visions du monde et manifestations de l'être. Il s'agit enfin d'admettre que les échanges entre langues dominantes et langues minorisées permettent de repenser l'appartenance à la communauté et au corps sociopolitique.

Mon hypothèse est que les œuvres proposent des « matérialités de la communication » qui, comme l'explique Éric Méchoulan, « font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques [...]»²²⁷. Ces objets ont pour fonction la « fabrication de présence[s] » et de « modes de résistance » dans un contre-discours élaboré collectivement par les artistes²²⁸. En ce sens, l'intermédialité propre au théâtre, au cinéma et à la télévision amène à remettre en question les relations de pouvoir à travers ce que Christian Biet et Christophe Triaux appellent la « comparution théâtrale », une relation caractérisée par une dialectique active, jamais résolutive, qui opère plutôt dans la tension²²⁹. Dans *Muliats*, *Avant les rues* et *Mohawk Girls*, le je est Autochtone : un être complexe, contemporain et qui n'a nul besoin de l'humanisme colonial pour « conserver » son savoir ou sa culture. Bruno Cornellier explique que les colonies de peuplement du Québec et du Canada s'arrogent le pouvoir de déterminer

²²⁷ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 « naître », printemps 2003, p. 10.

²²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²²⁹ Christian Biet et Christophe Triaux, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 31-32.

ce qu'est l'« Indien ». Ainsi, parmi les représentations cinématographiques et télévisuelles coloniales, se retrouve le projet historique de commensuration des différences d'une « race » ou d'un territoire « nouveau ». La représentation « indienne » dominante qui surgit est dès lors celle d'une « vie nue qui demande à être sauvée, protégée, déterrée, conservée sous un présentoir muséal, sous la tutelle et le protectorat du souverain, avant d'être invitée, en fin de parcours, à s'intégrer en tant que “notre” égale au sein du corps politique »²³⁰.

Avec la réappropriation des modalités de l'art narratif, le discours dominant, qui relève de la machine sémiotique coloniale, se voit confronté par des discours minorisés mais néanmoins présents en société. Comme le procès de subjectivation inhérent à l'agencement collectif d'énonciation crée des régimes de signes (ou encore des machines sémiotiques), ceux-ci forcent le public à être témoin et à prendre position²³¹. On assiste alors à une mutation de la subjectivité pour constater une multiplicité sémiotique qui comprend le langage, les mythes et les récits. En retour, ces agencements travaillent la fonction des langues par les variations de l'énonciation qu'ils donnent à voir²³². La subjectivité, dans les cas étudiés, s'exprime autant en langues innue, atikamekw ou kanien'kéha que française et anglaise ; elle travaille l'assemblage des langues, faisant subir des variations continues aux langues coloniales, qui en deviennent « mineures ». De leur côté, les langues autochtones acquièrent un

²³⁰ Bruno Cornellier, *La « chose indienne »*. *Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Québec, Éditions Nota bene, 2015, p. 18-19. En revanche, *Muliats et Avant les rues* abordent de front les questions de la consommation des cultures exotiques, la relocalisation discursive en milieu urbain et l'imposition coloniale de la catégorisation raciale.

²³¹ Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014, p. 176. Comme le rappelle Lazzarato en citant Bakhtine, l'énonciation exprime les valeurs, les points de vue, les émotions et les affects, les sympathies, les antipathies et ce qui renvoie au « vrai, juste et beau », Bakhtine cité dans Lazzarato, *Ibid.*, p. 182.

²³² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 129-131.

caractère majeur par l'usage de la traduction ou de la surtraduction/explication – comme dans *Muliats* –, le sous-titrage – le cas du film *Avant les rues* –, ou encore, pour ce qui est de la série *Mohawk Girls*, grâce à leur utilisation par certains personnages et la représentation de cours de langue.

Le caractère polyphonique des œuvres à l'étude s'apparente au concept d'agencement collectif d'énonciation dans la mesure où ces derniers se déploient en fonction des corps travaillant l'énonciation dans chaque production. De l'énonciation dans une pièce de théâtre, dont les protagonistes représentent deux colocataires et leur entourage immédiat, à un moment déterminant dans la vie d'un adolescent et de sa famille dans le cadre d'un long-métrage, en passant par une série télévisée se focalisant sur quatre jeunes femmes et toute leur communauté, ces productions manient des matières d'expression et forgent des processus de subjectivation en générant de l'hétérogénéité et de la complexité à la fois langagière, discursive et sémiotique.

4.1.2 La non-traduction collective et le contre-pouvoir

La traduction, les transformations et les échanges langagiers présents dans *Muliats*, *Avant les rues* et *Mohawk Girls* se manifestent différemment de l'une à l'autre de ces productions. La pièce de théâtre pourrait être définie comme recourant à la non-traduction : il s'y mélange des dialogues en français et en innu. Le film, quant à lui, propose un effet de double traduction ; majoritairement interprété en langue atikamekw, le film est sous-titré en français tout en comprenant des dialogues qui mélangent l'atikamekw et le français québécois et, plus précisément, le français dans son caractère intime, familial, régional. La télésérie *Mohawk Girls* infuse les échanges quotidiens en anglais d'une subversion de la langue « standard », notamment grâce à

l'usage du « *Rez English*²³³ » et d'expressions en kanien'kéha, ainsi qu'à la valorisation des traditions, tout en démontrant que la fierté identitaire ne se limite pas à la langue.

Pour l'analyse de la pièce de théâtre *Muliats*, il est pertinent ici de rappeler que la littérature théâtrale québécoise s'est instituée, depuis la fin des années 1960, comme modalité doxologique de l'identité nationale. Dans son étude sur la sociocritique de la traduction du théâtre québécois (1968-1988), la traductologue Annie Brisset explique que la traduction a été employée par les dramaturges — pensons à Michel Tremblay et Michel Garneau — pour élever le langage vernaculaire québécois pour le faire « acc[éder] au statut de langage littéraire à la place du français de France²³⁴ ». Plutôt que de traduire le discours de l'Étranger pour le transmettre, la traduction identitaire au Québec a eu tendance à mettre l'accent sur la langue cible, utilisant le discours des textes étrangers pour « cautionner son propre discours, celui de l'émancipation nationale²³⁵ ». Si l'identité québécoise s'est imposée comme projet politique grâce, entre autres, à la traduction au théâtre et au cinéma, elle l'a fait au détriment du « mineur » en son sein, dont le « mineur autochtone », qui n'avait, jusqu'à récemment, pas accès à ces modalités d'expression.

²³³ Le « *Rez English* » (l'anglais de la réserve) sera explicité dans la partie portant sur *Mohawk Girls* comme une réappropriation de la langue de l'ennemi. Voir Joy Harjo et Gloria Bird (dir.), *Reinventing the enemy's language*, *op. cit.*

²³⁴ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 36. Cette quête identitaire n'est vraie qu'en partie, car l'emploi du jocal (ou de la langue vernaculaire) n'allait pas de soi et a fait débat à l'époque. De plus, le désir de rejoindre les travailleurs et le peuple en employant la langue vernaculaire, et donc de s'éloigner des élites, fait aussi partie de l'équation ; ce phénomène n'est pas propre au théâtre québécois ni à sa littérature, mais à un mouvement international de désacralisation du monde littéraire. Ceci dit, le « mineur autochtone » n'avait en effet aucune place dans ces mouvements d'émancipation politique, identitaire ou culturelle.

²³⁵ *Ibid.*, p. 312.

Dans le texte de présentation de *Muliats*, on peut lire : « La pièce sonde le gouffre, trop souvent ignoré, qui existe entre deux nations à la recherche de repères. »²³⁶ Dans sa dimension politique, l'œuvre met en scène l'arrivée de Shaniss à *Muliats* (« Montréal » en langue innue). La pièce, qui a pour seul décor une énorme table en bois installée au milieu de la scène, produit certes des effets de sens à partir des dialogues en français, mais également par des chants accompagnés de tambour et la récitation de poèmes en langue innue. Tous ces objets forment des nœuds de relations qui interpellent de diverses façons les spectateurs autochtones et non autochtones. Le public fait la rencontre du personnage principal, Shaniss, né d'une mère innue et d'un père québécois, alors qu'il se retrouve en conflit avec son frère qui, lui, a deux parents innus. En arrivant à Montréal, Shaniss fait le choix de se renommer Charles afin de « passer » pour un Québécois plutôt que pour un Innu. Mais il apparaît rapidement, à la rencontre de son colocataire, qu'un fossé politique et culturel précède leurs rapports :

Christophe : T'arrives d'où comme ça ?

Charles : Mashteuiatsh.

Christophe : Oh, ok ! Ok ! C'est combien d'heures environ...?

Charles : 5 ou 6 heures...

Christophe : Ayoye, ok ! Donc pour toi, en ce moment, y'est genre... 3 h du matin !!! Tu dois être fatigué !!!

Charles : Hein ?

Christophe : Ben, le décalage horaire... tu dois être fatigué...

Charles est surpris.

Charles : Non, non... 5-6 heures de bus. Mashteuiatsh, c'est au Saguenay, Pointe-Bleue... au Lac-Saint-Jean...

Christophe : Oh boy ! Ahahahah ! Eille, s'cuse-moi, je connais pas vraiment mon Québec... je veux dire, en dehors de Montréal. (*Temps.*) Pis tu faisais quoi là-bas ?

Charles : Je viens de là.

Christophe : Ah ouain ?

²³⁶ *Muliats*, livret de présentation, Productions Menuentakuan et Théâtre Denise-Pelletier, du 2 au 20 février 2016, Salle Fred-Barry, Montréal, p. 4.

Temps.

Christophe : Donc tu es... Je veux dire... Es-tu... ?

Charles : Je suis innu.

Christophe : It ?

Christophe : Inuit ?

Charles : Non, pas inuit, innu, c'est pas la même chose, vraiment pas.

Christophe : Ouain... (*Il rit sec.*) S'cuse. J'voulais dire... mais t'es-tu ?... j'veux dire...

Charles : Ouais... (*Malaise presque imperceptible. Christophe ne le remarque même pas.*) J'suis autochtone là, avec la carte pis tout.²³⁷

La rencontre entre les deux personnages donne lieu à une multiplication de malaises du fait des maladresses de Christophe, notamment lorsque celui-ci offre une coiffe cérémoniale du peuple lakota en cadeau à Shaniss.

²³⁷ *Muliats, op. cit.*, p. 4.

Figure 4.2 *Muliats*, Théâtre Denise-Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal



La séance, que Biet et Triau appellent la « comparution théâtrale », met à nu le lien social colonial dans ses différentes expressions (voir la figure 4.2). Les deux colocataires trouvent aussi des points de convergence et de tension, comme dans le poème de Michèle Lalonde « *Speak White* » (1968). Shaniss croit que l’auteure est autochtone en lisant un extrait du célèbre poème²³⁸.

À l’heure où le soleil s’en vient crever au-dessus des ruelles,
mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui
chaque jour de nos vies à l’est de vos empires
rien ne vaut une langue à jurons

²³⁸ Michèle Lalonde, « *Speak White* », Montréal, L’Hexagone, 1974, cité dans *Muliats*, 2016, p. 6-7.

notre parlure pas très propre
tachée de cambouis et d'huile

Speak white

soyez à l'aise dans vos mots
nous sommes un peuple rancunier,
mais ne reprochons à personne
d'avoir le monopole
de la correction de langage.
Dans la langue douce de Shakespeare
avec l'accent de Longfellow
parlez un français pur et atrocement blanc
comme au Viêt Nam au Congo
parlez un allemand impeccable
une étoile jaune entre les dents
parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression.

Speak white

c'est une langue universelle
nous sommes nés pour la comprendre
avec ses mots lacrymogènes
avec ses mots matraques

Charles : Hein ? (*Temps.*) Michelle Lalonde est pas autochtone ?

Christophe : Non.

Charles : Ben voyons, toi... Pourquoi elle a écrit ça d'abord si elle est pas autochtone ?²³⁹

Avec sa question, Shaniss soulève l'enjeu de la domination du français par rapport aux langues autochtones au Québec, mettant ainsi en lumière la dimension politique de la langue. Le point de rencontre entre le français québécois et l'innu est cette « parlure pas très propre tachée de cambouis et d'huile », émergeant du statut mineur du français québécois qui se greffe au français colonial, normatif. En soulevant l'historicité de certains événements spectaculaires, dont la récitation orale de Michelle Lalonde, la pièce appelle à la reconnaissance d'une multitude de rapports de force dans différents

²³⁹ *Muliats*, texte inédit, Productions Menuentakuan, 2016, p. 6-7. Le texte de *Muliats* a par la suite été publié aux Éditions Hannenorak (Wendake) en 2018.

espace-temps qui forgent le présent²⁴⁰. Le texte théâtral évoque des temps et des lieux empruntés à l'histoire pour soulever des enjeux politiques actuels, c'est-à-dire la constitution d'une québécoisité dans la négation de l'indigénéité qui lui est à la fois antérieure et contemporaine. Biet et Triau écrivent au sujet de la comparution théâtrale :

[Le] phénomène qui s'élabore dans la séance [...], selon nous, pourrait être nommé « comparution ». On dira que, lors d'une séance théâtrale, comparaissent, les uns devant les autres et à travers des figurations hétérogènes et des postures différentes, les acteurs, les spectateurs, les praticiens, mais aussi les personnages et les performeurs entre eux et devant les publics [...] *Comparutions multiples qui figurent et induisent des jugements multiples, mettant à nu dans le milieu théâtral la nécessité du lien social en même temps que la nécessité, en en prenant conscience, de le perturber ou de le questionner.* Il ne s'agit donc pas ici [...] d'une mise en pratique et en jeu des instances et des individus à l'intérieur d'un même lieu alors qu'ils ont conscience de leur(s) présence(s) et de leur co-présence afin qu'ils s'interrogent sur cette présence même. Comparution immédiate, parce que faite dans l'instant, dans l'éphémère de la séance, avec tous les risques que l'hétérogénéité des relations inscrites dans la séance suppose. Comparution médiante ou médiatisée, parce qu'à l'intérieur de la séance, il y a performance ou représentation d'un autre événement que le simple événement de rassemblement, parce qu'il y a « art ».²⁴¹

À l'époque de la Révolution tranquille au Québec, le rôle de la langue vernaculaire était central dans la volonté d'affirmation politique. Mais presque un demi-siècle plus tard, bien que le projet souverainiste demeure inachevé, la langue française s'est institutionnalisée pour devenir la langue de la littérature, du théâtre et du cinéma. En somme, la langue au Québec est devenue celle du pouvoir, remplaçant la langue anglaise²⁴², tandis que les langues des Peuples Autochtones sont demeurées

²⁴⁰ Lazzarato, *op. cit.*, p. 195,

²⁴¹ Biet et Triau, art. cit., p. 40-41. Je souligne.

²⁴² Cette situation est relative aujourd'hui, et l'histoire n'est pas terminée. Une chose est certaine, par contre, les langues autochtones sont demeurées minoritaires.

minoritaires. Ainsi, le choix de ne pas traduire les répliques en langue innue dans *Muliats* peut être compris comme un choix possiblement politique de perturber le confort du public et ne pas lui complaire. Cet agencement collectif d'énonciation participe à la volonté de faire vivre et faire entendre la langue innue comme matière langagière, mais peut-être surtout à mettre en scène une certaine opacité dans le rapport à la différence et au mineur. La mise en scène de l'opacité langagière par la non-traduction des répliques en langue innue pose la question du public cible. De fait, la pièce a d'abord été présentée dans des communautés autochtones avant d'arriver à Montréal. Néanmoins, la bande-annonce des représentations au Théâtre Denise Pelletier est entièrement produite en langue innue et montre des images du territoire innu, donnant ainsi un aperçu de la déterritorialisation qui attend le public lors de la représentation²⁴³.

Dans *Muliats*, le choix de ne pas traduire conduit à une nouvelle configuration du commun et de l'étranger. Les personnes qui ont accès aux langues innue et française ont un rapport privilégié avec la pièce, tandis que le public ne parlant pas la langue innue ne peut que tenter de décoder intuitivement ces portions de dialogue. Le choix de la non-traduction serait-il un outil pédagogique ? D'ailleurs, dans la pièce, un seul personnage, Christophe – le colocataire de Shaniss, ne comprend pas l'innu et devient, pour ainsi dire, l'étranger. À ce renversement des rapports de force, Christophe réplique par l'incompréhension et la victimisation. En réponse au trope inversé de la contrainte entre assimilation ou disparition inévitable, Shaniss et son frère Marco invitent Christophe à s'intéresser à eux, à leur existence contemporaine continue et à leur

²⁴³ Voir « Muliats », Théâtre Denise-Pelletier, 2016, en ligne, <<http://www.denise-pelletier.qc.ca/spectacles/45/>>, consulté le 20 décembre 2016.

territoire, en l'invitant à Mashteuiatsh. Tournée vers la possibilité d'un devenir collectif qui se défait peu à peu de sa colonialité, *Muliats* propose un espace commun où les différences, même si incommensurables dans leur opacité, peuvent être célébrées.

Alors que la bande-annonce, entièrement en langue innue, présente la langue comme une ambiance sonore associée à des paysages et à des visages muets, la séance théâtrale nous plonge plus loin dans les enjeux politiques de la prise de parole. Paul Zumthor résume ainsi les enjeux de la performance orale :

Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en [sic.] quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, les met en position de dialogue (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale. L'écriture est inapte à produire de tels effets, sinon de façon indirecte et métaphorique.²⁴⁴

Les répliques en langue innue démontrent, en temps réel, les limites d'interprétation du public non innu et son incapacité à saisir les réalités qui se situent en dehors de la sémiotique dominante coloniale. En somme, la pièce vient confondre les horizons d'attente des spectateur·rice·s. Pour reprendre les termes de Zumthor, les « points d'ancrage » de ces dernier·ère·s, dans leur affectivité profonde et dans leurs fantasmes, dans leur idéologie, dans leurs habitudes personnelles, sont complètement bouleversés²⁴⁵. C'est une parole de résistance dans le non-acte qui surgit devant le public unilingue francophone. En ce sens, la non-traduction peut être un choix

²⁴⁴ Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, 2008, p. 182.

²⁴⁵ « La fonction d'une poésie orale se manifeste par rapport à l'horizon d'attente des auditeurs. Indépendamment de tout jugement rationnel, et dans l'immédiateté de la communication, le texte entendu répond à une question que se pose l'auditeur : point d'ancrage du texte dans son affectivité profonde et ses fantasmes, dans son idéologie, dans ses habitudes personnelles ». *Ibid.*, p. 191.

volontaire pour échapper à la violence de la domination par la traduction. Dans le cas de *Muliats*, on pourrait comprendre la non-traduction comme un acte politique. La présence du plurilinguisme dans la pièce parvient à faire surgir ce que les langues impliquent sur le plan des traditions, de l'histoire et de la culture²⁴⁶.

4.1.3 *Muliats* et l'agencement collectif d'énonciation

Muliats est la première pièce de la compagnie Menuentakuan, mot innu qui pourrait se traduire par « prendre le thé en bonne compagnie, se dire les vraies choses et avoir du bon temps²⁴⁷ ». La pièce a été montée par un collectif composé d'une majorité d'Autochtones et de quelques allochtones, dont les comédien·ne·s de la pièce. Comme dans un agencement collectif d'énonciation au sens guattaro-deleuzien, tout prend une valeur collective, que l'agencement émane d'un collectif de création ou encore d'une parole individuelle : tout est énonciation collective, le champ politique a contaminé tout énoncé. C'est à la littérature que revient le rôle de l'énonciation collective, voire révolutionnaire : « [...] parce que la conscience collective ou nationale est souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation. »²⁴⁸ La machine littéraire prend le relais de la machine révolutionnaire parce qu'elle est seule apte à remplir les conditions d'une énonciation collective.

Pour transposer le discours en littérature théâtrale, il faudra y ajouter le rôle de la parole sur scène. Chiel Kattenbelt décrit, dans « *Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality* », que, dans sa modalité dramatique, le théâtre se définit par

²⁴⁶ Marlene NourbeSe Philip, *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*, Stratford, Mercury, 1992, p. 37.

²⁴⁷ *Muliats*, livret de présentation, *op. cit.*, p. 3.

²⁴⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1975, p. 31.

l'actualité et la causalité de l'acte, comme si l'intensité de l'expérience et la réflexivité de la pensée étaient d'une plus grande importance que ses dimensions lyriques ou épiques²⁴⁹. Ainsi, dans *Muliats*, Natasha Kanapé Fontaine interprète des poèmes en langue innue et provoque des effets d'immédiateté inattendus par sa présence. Tandis que la pièce se déroule majoritairement en français, Kanapé Fontaine incarne divers personnages qui s'expriment en langue innue. La récitation des poèmes fait vivre la langue innue hors des réserves, hors des territoires dits « autochtones », tout en déterritorialisant la langue parlée à Muliats, au théâtre et sur scène. En entrevue, Kanapé Fontaine décrit ainsi son travail artistique :

Je n'ai jamais parlé pour moi, dit-elle. 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 colonisation²⁵⁰.

²⁴⁹ Chiel Kattenbelt, "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality", Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 36-37.

²⁵⁰ Nathalie Collard, « Je dis "je" pour dire les autres », *La Presse*, 5 mars 2016, en ligne, <http://plus.lapresse.ca/screens/07a19f1f-ef2a-4f3e-aabd-732737d03c83%7C_0.html>, consulté le 10 avril 2016.

Figure 4.3. *Muliats*, Théâtre Denise-Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal



En assistant à la pièce, j'ai pu remarquer le malaise suscité par le passage du français à l'innu. Marco, le frère de Shaniss, remarque, en riant, que le public ne comprend rien à l'innu et il se met à enseigner quelques mots en innu aux spectateurs :

Marco : Ok. Maintenant, un plus dur ! Serez-vous capables ! *PI-SHUM*.
Les trois autres comédiens ne comprennent toujours pas ce qui se passe.
Tranquillement, ils vont se mettre à participer avec le public.
Public : *Pishum*.
Marco : *Pishum ???*
Public : *Pishum*.
Marco : Yeah ! Vous êtes forts. *Pishum*, c'est « soleil ». Maintenant, encore plus dur. *TE-PESH-KAU. TEPESHKAU.*
Même jeu : il fait répéter le public.
Noirceur ! *Tepeshkau*, ça veut dire « noirceur » ! Maintenant, répétez après moi ! *TE-PESH-KAU PI-SHUM !!! TEPESHKAU PISHUM !!!*
Le public répète.
LUNE !!! Ahah ! *Tepeshkau pishum*, ça veut dire « LUNE » !!! Ahaha !
« Le soleil de la nuit » !²⁵¹

Lorsqu'il y a traduction, celle-ci prend la forme d'une *surtraduction* et révèle une différence notable entre la signification en langues innue et française de concepts

²⁵¹ *Muliats*, *op. cit.*, 2016, p. 19-20.

comme le soleil et la lune, invitant le public à entrevoir un autre agencement collectif d'énonciation. C'est un aperçu de tout ce que peut comporter la langue innue sur le plan culturel, voire cosmologique. Le public est amené à comprendre, à travers l'explicitation par la traduction et l'humour, qu'il est possible de parler du monde à partir d'autres prémisses, avec d'autres rythmes, d'autres accents, d'autres nuances et d'autres couleurs. La dynamique langagière de l'intimité hétérolinguale se fonde sur la distance, l'absence, la perte inévitable. Les spectateurs sont interpellés par le contact avec les comédiens, amenés à réagir et à interagir, à s'ouvrir à une nouvelle intimité avec la langue innue, à laisser se décentrer l'espace théâtral et son langage habituel au profit d'une hétérogénéité linguale et culturelle. Dans ce cas précis de surtraduction, la traduction prend un rôle pédagogique pour démontrer comment les langues sont à la fois toutes complètes et s'étendent à des réalités qui les dépassent et, ce faisant, elles sont aussi incomplètes, la traduction n'étant plus comprise comme un acte invisible ou neutre.

Dans *Muliats*, la rencontre mène à une déterritorialisation pour tous les personnages, et l'œuvre est en soi déterritorialisante. Il serait facile d'imaginer que la pièce présente d'autres combinaisons de langues et se décline en une multiplicité de rencontres entre des membres de différentes Nations autochtones et des Québécois, des Canadiens, ou même des Américains, des Australiens, des Néo-Zélandais – partout, en somme, où existe un contexte de colonialisme de peuplement.

4.1.4 Acte d'apprentissage et fuite des matériaux

En ce sens, on pourrait dire que *Muliats* propose un apprentissage et constitue un acte de rencontre entre ceux et celles qui habitent le territoire dit « québécois ». Le public, divisé en deux, se regarde, à la manière des protagonistes de la pièce. Le décor

minimaliste, comme je le disais plus haut, se résume à une imposante table en bois massif ; celle-ci est fendue et brûlée en son milieu, comme pour signifier l'écart social entre colons et colonisé·e·s. Des jeux d'éclairage accompagnent les multiples instances de chant et de musique traditionnelle de tambour, incarnées par Marco, le frère de Shaniss, qui chante en innu. Le public, dans ce cas montréalais, réparti des deux côtés de la scène, découvre les forces historiques et sociales qui déterminent notre « gouffre » social et voit à quoi pourrait ressembler une communauté qui partage le territoire de façon décolonisée, où la société dominante ne cherche pas à saborder ce qui est senti comme marginal, en ne tentant pas de tout traduire, mais en acceptant les écarts et leur opacité inhérente, que celle-ci soit d'ordre linguistique ou culturelle.

Figure 4.4 Muliats, Théâtre Denise-Pelletier, Tiohtiá:ke/Montréal



Dans l'une des scènes, Natasha Kanapé Fontaine se fond dans la peau du personnage d'une jeune femme euro-qubécoise qui, en apprenant que son ami Christophe a un colocataire innu, se met à déverser un flot de propos racistes, par ailleurs bien connus et répandus, envers les Autochtones :

Raphaëlle : (*Soudainement très sérieuse.*) Relaxe, calvaire ! C'est quoi, là ? T'as décidé que tu prenais leur bord tout d'un coup ? Criss, la moitié de nos taxes va à les faire vivre parce qu'y ont perdu la guerre pis qu'on prend pitié d'eux, pis j'peux pas trouver ça juste un peu cave qu'on fasse ça ? Criss ! Quand quelqu'un perd une guerre, y'a pas d'affaire de s'excuser d'avoir gagné pis de leur payer des maisons pis des ski-doods, tabarnak !²⁵²

Grâce à ce jeu de Filou (*Trickster*)²⁵³, le public est confronté à la violence du discours colonial et raciste. Par la voix de Kanapé Fontaine, les spectateurs euro-qubécois sont renvoyés à leur reterritorialisation réactionnaire au détriment d'autres aspirations politiques qui peinent à être reçues dans le discours dominant.

La difficile rencontre entre Christophe et Shaniss, entre ceux qui ont subi l'époque du *Speak White* et ceux qui la subissent encore, se termine par une invitation à se déterritorialiser face à l'hégémonie de la langue française dite « maternelle », à trouver une ligne de fuite commune, à esquiver le pouvoir colonial. Dans *Muliats*, la colocation entre Shaniss et Christophe, et, ensuite, la rencontre de ce dernier avec Marco amèneront Shaniss et Marco à inviter Christophe à visiter Mashteuiatsh. Shaniss, quant à lui, décide de retourner rendre visite à sa communauté natale, maintenant que le conflit avec son frère à propos de son identité métisse a laissé place à une ouverture. La pièce fait découvrir la possibilité d'échapper à la société dominante en se rendant, ensemble, en territoire ancestral innu. Ce territoire, bien que soumis à la violence de l'État à bien des égards, demeure un espace de résistance à la colonisation de peuplement.

²⁵² *Muliats*, *op. cit.*, 2016, p. 23.

²⁵³ Le *Trickster* est un personnage culturel autochtone qui possède la capacité de changer de forme dans le but de révéler des contradictions et ainsi transformer le monde. Barbara Godard, « Writing Between Cultures », *op. cit.*

À la fin de la pièce, le public a droit à une période de discussion avec les comédiens en buvant du thé du Labrador. L'événement donne tout son sens au nom de la compagnie de théâtre, Menuentakuan (« prendre le thé »). Ce faisant, le théâtre traditionnel prend une tournure intermédiaire, créant un espace de dialogue en temps réel entre les auditeurs et les comédiens. La rencontre à laquelle sont conviés les spectateurs en buvant du thé est toujours renouvelée : tout n'est pas expliqué une fois pour toutes, chaque représentation de la pièce donnant lieu à une discussion et à un devenir différent. Éric Méchoulan explique à ce propos que « le médium est [...] ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible [...] et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu²⁵⁴ ». Là se situe le caractère politique et décolonial de la compagnie Menuentakuan : celle-ci investit l'institution théâtrale qui a historiquement marginalisé les Autochtones. En tant qu'agent d'intermédialité, *Muliats* permet de conforter l'idée que, comme l'atteste Méchoulan, si « la relation est par principe première [...], les objets sont avant tout des nœuds de relations²⁵⁵ ».

Lorsque j'ai assisté à la représentation, le public avait des questions et des hypothèses, notamment à propos de la table, qui, visiblement, résistait à l'interprétation. Certains spectateurs ont parlé de la table fendue comme d'un symbole de l'identité fracturée des Autochtones, du territoire décimé, de l'écart qui sépare les Québécois des Autochtones. Les comédiens ont néanmoins évité de donner une signification à cette table. Ils ont simplement répondu que, lors des représentations de la pièce dans les communautés autochtones – qui ont eu lieu pendant plusieurs années avant d'investir le Théâtre Denise-Pelletier, à Montréal –, les questions étaient complètement différentes. Aussi,

²⁵⁴ Éric Méchoulan, *op. cit.*, 2003, p. 16.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 11.

les comédiens ont expliqué leur choix de ne pas traduire certaines répliques en langue innue : au départ, la traduction complète en français avait été envisagée, mais ce fut un choix conscient d'éviter finalement la traduction de certaines répliques.

Cet événement-rencontre représente, à mon avis, la mise en œuvre d'un contre-discours politique qui vise à mettre en lumière les tensions sociales entre allochtones et Autochtones par la performance du dialogue, parfois difficile, entre les personnages. L'hybridation linguistique de cette performance invite à envisager les différences et les possibilités de transformation de l'identité collective dite « québécoise » comme résultante de cette rencontre entre Autochtones et allochtones.

4.2 *Avant les rues* : acte collectif de traduction

Muliats est une œuvre caractérisée par des instances de non-traduction. Elle procure également des explications lorsqu'il y a traduction de certains termes. Le film *Avant les rues*, quant à lui, d'abord présenté dans le cadre du festival Rendez-vous du cinéma québécois (RVCQ) en 2015, est une œuvre de double traduction en plus d'être la première fiction réalisée en langue atikamekw au Québec. Ce long métrage recourt à la traduction comme un lieu de rencontre qui prend une forme collective en réunissant les comédien-ne-s, la réalisatrice, ainsi que les trois communautés atikamekw de Wemotaci, Manawan et Opitciwan.

Dans ce long-métrage, le personnage principal, Shawnouk, un jeune homme de Manawan, tue accidentellement un homme lors d'un vol à main armée. Après s'être enfui et avoir erré dans les bois pendant plusieurs jours, hanté par son acte, il revient dans sa communauté. Là, il tente de mettre fin à ses jours avant de décider de retourner en forêt pour entreprendre un parcours thérapeutique. Accompagné par une aînée et un

groupe de guérison d'hommes, il participe à ce processus, fondé sur des pratiques traditionnelles. Ce retour aux savoirs ancestraux lui procurera, en quelque sorte, la voie de sa libération.

Le scénario a d'abord été écrit en français par Chloé Leriche, une cinéaste autodidacte allochtone qui a collaboré au projet du Wapikoni mobile²⁵⁶. Si plusieurs cinéastes québécois ont déjà réalisé des films à propos des Autochtones²⁵⁷, *Avant les rues* se démarque par le travail de réalisation collaboratif avec les comédiens atikamekw. J'ai voulu comprendre pourquoi une cinéaste allochtone ne parlant pas l'atikamekw souhaitait réaliser un film dans cette langue. Leriche explique son intérêt ainsi :

Le film aurait été moins intéressant en français, car dans le film, il y a une présentation de la culture. La langue, c'est la base de notre culture. Alors pour moi, c'était essentiel de faire le film en langue atikamekw. C'est sûr que c'est un défi supplémentaire pour moi puisque je ne parlais pas cette langue-là pendant le tournage [...]. Je trouvais ça super important que le film soit en atikamekw, parce que la culture, ça passe par la langue et, dans ce cas, une langue qui est aussi une langue vouée à disparaître si elle n'est pas protégée. Je pense que ça permet à la communauté atikamekw d'être fière d'elle puis d'exister dans leur langue.²⁵⁸

Le Wapikoni mobile a offert à Leriche l'occasion de travailler dans le domaine cinématographique avec des jeunes atikamekw. Les rencontres faites dans le contexte du Wapikoni mobile ont probablement inspiré la création du film situé dans la communauté de Manawan, une des trois communautés atikamekw, qui se situe à 113 km du Mont-Laurier, dans Lanaudière. Le drame met en scène la vie du jeune

²⁵⁶ Le Wapikoni mobile met, depuis les années 2000, des studios de production de films ambulants à la portée de jeunes autochtones de trente communautés au Québec afin de produire des courts métrages, en ligne, <www.wapikoni.ca/>, consulté le 25 mai 2016.

²⁵⁷ Bruno Cornellier, *op. cit.*, p. 92-113.

²⁵⁸ L'entrevue avec Chloé Leriche se trouve en annexe.

Shawnouk (Ryko Bellemare) qui habite avec sa mère Anita (Janis Ottawa), son beau-père policier Paul-Yves (Jacques A. Newashish) et sa jeune sœur, Kwena (Kwena Bellemare-Boivin) nouvellement mère. Dans la toute première scène, on voit cette dernière et son frère chantant à l'extérieur d'une vieille cabane entourée d'arbres sur le bord de l'eau, leur repaire loin du village. Pendant ce temps, la fumée des feux de forêt en provenance de Wemotaci s'élève au loin, un phénomène qui, selon Kwena, se produit tous les dix ans. La scène prépare le terrain aux thèmes du chant, de la forêt, de la temporalité circulaire et de phénomènes hors du contrôle humain qui seront ressassés tout au long du film, le tout étant campé, à la fois, dans le réalisme et l'impressionnisme cinématographique.

Les dialogues se déroulent en langue atikamekw avec de rares mots en français qui parsèment des phrases, ici et là, parfois pour exprimer la colère comme l'emploi de « salope » ou encore une émotion intense comme « aimer » lors d'une querelle entre Shawnouk et son ex-copine. Ainsi, le nœud du drame qui bouleverse la vie de Shawnouk survient lors de son interaction avec un Euroquébécois, Thomas Dugré (Martin Dubreuil) – un dialogue écrit entièrement en français familier. La présence de la langue atikamekw dans le film n'est pas sans refléter la réalité de la vitalité de cette langue à travers les générations, à l'instar des langues cri et inuktitut qui comptent une grande proportion de locuteur·rice·s. C'est pourquoi l'énoncé de Leriche que la langue soit vouée à disparaître « si elle n'est pas protégée » mérite d'être nuancé. La motivation de la réalisatrice est révélatrice d'une posture perpétuant l'idée du « *vanishing Indian* », voué à disparaître sans l'intervention du groupe dominant ; dans ce cas-ci, il s'agit d'inclure un film en langue atikamekw à la cinématographie québécoise. Ce lieu commun est largement répandu dans les sociétés coloniales et, dans

le contexte précis de la production artistique, intervient dans la forme que prend l'agencement des différentes machines dans l'énonciation du film qui devient une surface de rencontre.

4.2.1 Traductibilité et rapports coloniaux

Contrairement aux autres œuvres étudiées, *Avant les rues* n'est pas une création principalement autochtone. Là, se déploie un imaginaire de la traduction avec ses propres nœuds et problèmes, cependant que la réalisatrice allochtone ne parle pas la langue atikamekw et qu'elle laisse aux comédien·ne·s le soin de traduire leurs propres répliques. C'est ainsi que ces dernier·ères·s insèrent dans le texte même leur « agencement signifiant » et transforment celui de Leriche, interprétant, en se l'appropriant, l'énonciation de l'altérité par la cinéaste. Ainsi que l'explique Deleuze, les corps sont connectés les uns aux autres, comme dans une machine. Dans le cas des agencements signifiants, l'agencement est non linguistique, non codé et ne dépend pas d'un signifié²⁵⁹. Dans le film, l'interaction avec Thomas Dugré, le blanc, fera basculer la vie du jeune Shawnouk. Pour s'acquitter de ce qu'on présume être une dette de drogue, Thomas Dugré propose à Shawnouk de lui servir de guide pour aller cambrioler des chalets sur le territoire environnant. Dans le premier chalet de chasse, ils trouvent un revolver; Dugré prend une photo de Shawnouk, l'arme à la main. N'ayant rien trouvé de valeur, Dugré insiste pour que Shawnouk trouve un autre chalet et ce dernier pense à celui de son directeur d'école. Arrivés sur place, le jeune écoute une cassette des paroles de Hubert Reeves : « Aucune étoile n'est éternelle, tôt ou tard, le combustible stellaire s'épuise, précipitant la fin. »²⁶⁰. La fin annoncée survient

²⁵⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, 1980, p. 19.

²⁶⁰ *Avant les rues*, en français dans le film.

quelques minutes plus tard lorsque le directeur rentre chez lui. Dugré le menace de son arme, Shawnouk tente de protéger le directeur et, dans la mêlée, se saisit du pistolet et tire sur Dugré. L'acte déclenche la panique chez Shawnouk qui s'enfuit en courant dans les bois, qui la nuit, sont peuplés de bruits d'animaux et de feuilles de branches, tandis que des paroles murmurent dans le vent. Les arbres deviennent des ombres vertes et jaunes lorsqu'il s'endort.

Shawnouk erre ainsi en forêt durant deux jours, écoutant la voix de Hubert Reeves sur le lecteur de cassettes, le seul objet qu'il ait volé chez le directeur. Par hasard, il arrive dans une petite communauté et y croise une enfant qui lui demande de l'aide. Sa grand-mère est tombée par terre et Shawnouk l'aide à se relever. La grand-mère, voyant l'air abattu de Shawnouk, l'invite se reposer chez elle. Elle le purifie de sauge pendant qu'il dort sur le sofa, parlant dans son sommeil, en proie à un cauchemar. L'aînée, lui ayant préparé un sachet de tabac sacré, l'enjoint à aller sur l'île des loups, dont il ne sait pas grand-chose, hormis qu'on y pratique la sudation. Shawnouk décline l'offre et retourne en catimini à Manawan, où son beau-père policier réussit malgré tout à le retrouver pour le confronter aux faits commis, au milieu d'un chemin forestier entouré de coupes à blanc. Le beau-père, réalisant que Shawnouk avait tué un homme, a rapidement volé les pièces d'identité de Dugré avant que la SQ ne s'en mêle ; il trouve un alibi pour Shawnouk.

Dépassé par les événements et forcé à travailler par son beau-père, d'abord chez un mécanicien, ensuite pour une escouade d'intervention canine qui ne fait que gazer des chiens errants, Shawnouk n'en peut plus. S'étant disputé avec son beau-père, il tente de se pendre dans sa chambre tandis que sa famille est à la maison. Comme Shawnouk

rate son coup, le bruit de sa chute alerte sa famille qui vient à sa rescousse. On ne peut qu'être bouleversé·e par la douleur éprouvée par sa mère et sa sœur. Après une discussion avec son ex-compagne, Shownouk décide de se rendre à l'île des loups avec, pour offrande, le sachet de tabac préparé par l'aînée. Dans ce lieu de guérison pour hommes, Shownouk doit commencer par couper des arbres à la hache en pensant à ce qui le tourmente et en remerciant les êtres de végétation qui y laissent leur vie. Bien que rebuté par le cercle de paroles où il trouve les problèmes des autres hommes insignifiants, il continue à participer. Il se joint aux autres dans la tente de sudation, dont on prend soin de ne pas filmer l'intérieur, mais uniquement le transfert des pierres chaudes dans la tente que l'on accueille avec des salutations : « Bonsoir grand-père ! »

Après la tente de sudation, Shownouk retrouve métaphoriquement sa voix, recommençant à plusieurs reprises un chant jusqu'à parvenir à en accomplir les notes aigues. Il enregistre son chant par-dessus les paroles de Hubert Reeves sur sa cassette, avec son bâton à tambour qui bat la cadence, et dans un cadrage serré qui descend près de son visage. Des images de son beau-père et de sa mère participant au pow-wow annuel s'ensuivent, superposées aux bruits de la forêt. À son retour à la maison, Shownouk est accueilli les bras ouverts, même par son beau-père qui le rassure : « Si ce que tu portes est trop lourd et tu veux le dire, c'est ta décision. »²⁶¹ À la dernière scène, Shownouk et sa sœur Kwena enregistrent ensemble un chant sur la cassette de Reeves accompagné de bruits de vent, de feuilles et d'oiseaux s'élevant de la forêt.

Les dialogues, d'abord écrits en français par Leriche, ont été traduits collectivement en langue atikamekw par les comédiens elleux-mêmes. À la fin du tournage, les dialogues

²⁶¹ *Avant les rues*, en atikamekw dans le film.

ont été retraduits vers le français en vue du sous-titrage. Ainsi, les répliques en atikamekw ou encore les sous-titres ne renvoient pas nécessairement au texte de départ de Leriche, un peu à la façon de traduire d'une plateforme automatique : une phrase d'une langue A vers une langue B qu'on renverrait vers la langue A, ce qui aurait pour effet de changer inévitablement la phrase de départ. D'un scénario écrit par un seul individu, le processus collectif de traduction permet la réappropriation du scénario par les comédien·ne·s, conférant à la production une démarche de scénarisation particulière :

Ils ont traduit, parfois le jour même du tournage, parfois la veille. Parce que quand on travaille avec des non-professionnels, tu ne peux pas donner le texte longtemps d'avance parce qu'ils auront de la difficulté à recréer la spontanéité nécessaire. C'était important pour moi, dans ma direction d'acteurs, de travailler les émotions des scènes en amont, mais les textes, non. Je voulais qu'ils puissent garder cette spontanéité-là et qu'ils fassent des erreurs, si possible, pour que la scène soit vivante [...] Alors, ils traduisaient eux-mêmes et ils étaient amenés à faire de l'improvisation en plus. Souvent, par contre, ils s'entraidaient à traduire leurs répliques ; ils les travaillaient ensemble. *Parce qu'il y a plusieurs manières de dire une chose, dans leur langue. Ça nous permettait aussi d'explorer toutes les intentions des personnages.*²⁶²

Le film se construit ainsi en traduction en amont du tournage, avec un processus traductif qui a lieu à la toute dernière minute, plus près de l'interprétation orale. L'interprétation individuelle des répliques par les comédien·ne·s, suivie d'une interprétation collective, est ce qui procure à la traduction son caractère de machine de guerre, au sens où l'entend Deleuze et Guattari : une forme d'assemblage où la multiplicité s'oppose à l'unité, où le mouvement et la transformation s'opposent à la fixité des représentations imposées²⁶³. Ce processus de traduction *in situ* s'avère une

²⁶² Chloé Leriche, entrevue en annexe.

²⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.* 1980, p. 526.

forme de rencontre pour discuter des intentions des personnages entre commédien·ne·s et des nuances contenues dans les variantes de la langue atikamekw. Leriche précise :

C'était difficile de traduire l'atikamekw. C'est drôle, chaque fois que je demandais s'ils avaient bien compris ce qu'un personnage venait de dire, il y avait toujours différents sens, comme si *les définitions étaient toujours vagues*. J'avais l'impression que c'était une langue qui permettait d'être moins spécifique, d'être plus dans le senti.²⁶⁴

Cet extrait de l'impression de Leriche à propos de la langue atikamekw exemplifie les problèmes liés à la traduction entre des points de vue européens et atikamekw. Ce nœud fait écho aux enjeux soulevés par la sociologue Maya Chacaby dans un article intitulé « *Crippled Two-Tongue and the Myth of Benign Translatability* »²⁶⁵. Chacaby se penche sur les conséquences annihilantes des traductions eurocentrées de sa langue, l'anishinaabemowin. Les conséquences de l'illusion d'une traductibilité inoffensive ne se limitant pas à une seule langue, celles-ci peuvent s'étendre à d'autres langues, dont la langue atikamekw. Chacaby explique notamment que l'idée de traductibilité inoffensive présuppose que la « vérité » et ses signifiants proviennent d'un centre stable, ce dernier étant déterminé à partir de perspectives eurocentrées. Ainsi, l'usage d'une nomenclature linguistique anglaise (ou française) pour transposer les langues autochtones s'avère satisfaisant et sans danger²⁶⁶. Cette analyse critique de la traduction des langues et des cosmologies autochtones vers les langues européennes s'avère probante lorsque la traduction se produit en sens inverse : l'énonciation de la réalisatrice, qui s'actualise au départ en langue française, coordonne son discours dans l'espace-temps. Les énoncés de Leriche sont alors traduits en langue atikamekw avec

²⁶⁴ Chloé Leriche, *op. cit.*

²⁶⁵ Maya Chacaby, *op. cit.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 2.

pour résultat un mélange discursif de formes de pensées européennes en langue atikamekw.

4.2.1 Un agencement collectif stratifié

Sans avoir pu être témoin des discussions entourant la traduction du scénario, je m'intéresse à l'observation de Leriche à partir d'une analyse plus globale de l'agencement collectif d'énonciation dans cette production. Cet agencement opère suivant deux axes avec, d'une part, le scénario qui agit comme la territorialité de l'agencement, avec son régime de signes et, d'autre part, les pointes de déterritorialisation et les machines abstraites qui surviennent dans le décodage par les comédien-ne-s. Les machines abstraites tracent donc ces pointes et ouvrent l'agencement territorial de Leriche sur d'autres devenirs²⁶⁷. En interprétant les répliques du film, celles-ci sont décodées pour en faire ressortir toute la variabilité contenue dans la langue française de départ. Dans un deuxième temps, la traduction des répliques vers la langue atikamekw permet une seconde étape de déterritorialisation, d'où l'impression que « les définitions étaient toujours vagues » dans les traductions et la comparaison entre les langues et leurs façons de définir des actions ou des affects. Dans ce cas, le français québécois est plus stratifié et stabilisé en ce qu'il compose un texte écrit, mais il porte aussi sa propre conception politique du monde et des êtres, imposant une forme unique et distincte. La langue atikamekw, acquiert son usage mineur en étant utilisée par la traduction comme improvisation orale « le jour du tournage ou la veille ». Aussi, les comédien-ne-s provenaient de différentes communautés, chacune ayant ses variantes linguistiques. La traduction de certaines intentions et affects ne peut alors que différer, car les énoncés entretiennent toujours

²⁶⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, 1980, p. 629, 637.

une relation de présupposition entre la forme d'expression et la forme de contenu. L'on peut alors en conclure que s'il n'existe pas de ressources linguistiques pour dire certaines choses dans une langue, c'est que les plans d'existence qui s'y relient n'ont pas permis ce développement : cela vaut pour toutes les langues.

À titre d'exemple de nœuds de traduction rencontrés, on pense à Leriche lorsqu'elle mentionne que la notion de « respect » a été ajoutée dans une scène. À la suite de sa tentative de suicide, l'ex-copine de Shawnouk vient lui parler. Elle lui demande ce qui ne va pas et lui dit : « Le gars que je connaissais, il voulait faire plein de choses. Il avait du respect pour lui-même. »²⁶⁸ Ce à quoi Shawnouk répond après des minutes de silence : « Il n'y a plus de respect ici. Plus du tout. Du tout. Je suis perdu. »²⁶⁹ Cette notion de respect ne figurait pas dans le texte original. Leriche dit n'avoir jamais considéré l'association entre les notions de respect et de mort. Mais elle explique que la notion de respect de soi, associée à un concept de fierté, est fondamentale dans la culture atikamekw, comme on le retrouve dans la réplique subséquente de l'ex-copine : « Il faut que tu fasses quelque chose. Il faut que tu te relèves. »²⁷⁰ Comme pour d'autres instances de décodage et de transposition culturelle lors de la traduction en atikamekw, Leriche a conservé l'interprétation des comédien·ne·s, à quelques exceptions près, sur lesquelles je reviendrai.

Le comédien qui joue le personnage principal, Rykko, parle très bien sa langue maternelle. Même s'il parle français, sa première langue demeure l'atikamekw, qu'il connaît bien. Je dirais qu'il était mon pilier. C'est pendant le tournage que j'ai réalisé qu'il avait cette force-là. Il se souvenait

²⁶⁸ Entrevue en annexe.

²⁶⁹ *Avant les rues*. En atikamekw dans le film.

²⁷⁰ *Ibid.*

des répliques de tout le monde. Il était capable de lire le texte une fois et de dire les répliques et les intentions des autres. Il m'a beaucoup aidé.²⁷¹

La question de la traduction en langue atikamekw est une centralité telle que Leriche devait inévitablement s'entourer de gens pour l'épauler. Ainsi, les tâches du comédien Rykko Bellemare s'étendaient à un travail conjuguant l'interprétation traductive et l'assistance à la mise en scène. C'est ici que se trouve le noyau de la réappropriation que font les comédien·ne·s du médium cinématographique. Toutefois, contrairement à la pièce de théâtre *Muliats*, le processus d'écriture ou d'interprétation n'est pas collectif de prime abord ; une hiérarchie demeure entre la réalisatrice et les comédien·ne·s qui, elleux, n'ont pas le dernier mot.

Lorsque, après le tournage, Leriche a commencé à faire le montage des scènes à partir du texte à l'aide de la linguiste atikamekw Marie-Pier Ottawa, elle raconte s'être aperçue des nuances que les comédien·ne·s avaient apportées à son texte par la traduction en langue atikamekw, nuances qu'elle a ensuite cherché à mettre en lumière²⁷².

En faisant traduire mes dialogues après le tournage, j'ai tout fait traduire la matière de l'atikamekw vers le français par [...] Marie-Pier Ottawa. *Des mots qui étaient des concepts typiquement autochtones et que je n'avais pas écrits, qui n'étaient pas dans le dialogue. Et ces nuances étaient beaucoup plus intéressantes parce que là, ça ancrerait le film dans une réalité autochtone.* Donc, quand j'ai découvert cette beauté langagière qui, finalement, ancrerait ça dans une réalité, je me suis dit qu'à partir de ce moment-là, je ferais tout traduire [toutes les prises]. Je trouvais ça important, alors on a tout fait traduire pour pouvoir aller dénicher les

²⁷¹ Entrevue.

²⁷² *Ibid.*

nuances les plus intéressantes au niveau du langage. Ça a pris deux mois de plus !²⁷³

Comme toute langue, l'atikamekw se constitue de variations régionales, familiales et générationnelles, et le film en fait la démonstration pour un public qui comprend la langue atikamekw par le choix de comédien·ne·s originaires de différentes communautés et de groupes d'âges variés.

On a traduit chacune des scènes. Alors, des fois, quand tu écoutes ton matériel, tu découvres qu'un tel a dit un truc d'une telle manière et tu te demandes ce que ça amène de plus. Parce qu'il y a des variantes dans la langue atikamekw. Dans les trois communautés (Manawan, Obedjiwan et Wemotaci), il y a des variantes, mais il y a aussi des variantes entre les aînés et les jeunes. Donc, il y a des nuances et la langue évolue, il y a de nouveaux mots. Alors, j'ai tout fait vérifier par différentes personnes, pour voir leur compréhension. En général, tout était bon, mais certains disaient parfois « Ah, ici, ce n'est pas exactement ce qu'il veut dire ». Au final, quand mon montage était fini et que la traduction était, à mon sens, pratiquement parfaite, je l'ai fait vérifier par Nicole Petiquay, une technolinguiste, qui a approuvé et donné son sceau.²⁷⁴

La démarche de réappropriation du scénario a cour à différentes étapes de la réalisation du film : au montage, dans la traduction de toutes les prises vers le français et la révision par de nombreuses personnes atikamekw qui offrent ainsi leur interprétation des répliques. Le travail a beau être collectif, il a lieu dans une temporalité linéaire suivant les différentes étapes de réalisation prévues par Leriche.

L'approche de la littérature mineure de Deleuze et Guattari souligne le contraste avec l'usage de la langue française dans les sous-titres lorsque vient le temps de se

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

conformer à des notions de langue normatives ou encore de vouloir jouer avec l'intensité des scènes. Leriche explique pourquoi elle a opté pour un français plus normatif et a choisi d'intégrer des mots familiers ou encore des expressions étrangères qui déterritorialisent le français écrit.

Au niveau des sous-titres, on m'avait expliqué *que les Québécois étaient très frileux à l'idée d'avoir du joul écrit*, comparé à ce qui se fait en France. Ça dérange les gens. Je l'ai testé sur différentes personnes et le monde disait que *c'était beaucoup trop difficile à lire*. Car, au début, c'était sous-titré en québécois. Alors, j'ai pris un français normatif assez correct, mais j'ai mis des mots qui avaient des connotations plus familières, plus *street*. J'ai travaillé ça pour aller au maximum de ce qui était acceptable pour le grand public québécois.²⁷⁵

Le sous-titrage implique d'importantes contraintes pour les arts narratifs, et ici, il rappelle de façon pertinente l'écart qui sépare le français nord-américain parlé de l'écrit. La lecture des sous-titres en grammaire normative, tendant vers un usage majeur du français, est contrastée par l'usage mineur de l'oralité dans le film. D'ailleurs, être témoin de ce contraste simultané des variations de la langue entre le parler et l'écrit est une expérience des plus courantes pour un public francophone nord-américain. Dans cette dissonance, on retrouve une ligne de fuite qui enclenche le devenir-mineur de la langue. De même, la mise en variation des variables de la langue est valorisée pour souligner les différents tenseurs²⁷⁶, comme explique Leriche :

Aussi, dans le film, j'ai fait des changements. On remarque que, quand on est dans des chicanes, des crises ou dans des moments plus d'action, le niveau de langage est différent que dans les moments où on est dans le calme. Lorsque le personnage principal, Shawnouk, rencontre la grand-mère dans le bois, la structure des phrases a varié un petit peu. Shawnouk

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 41.

va dire : « Merci de m'avoir fait dormir » ou « Merci de m'avoir fait manger ». Il y a un sentiment d'étrangeté dans la construction des phrases. C'est très léger, mais je réfléchissais à tout ça, parce que je voulais que les sous-titres accentuent le caractère étranger.²⁷⁷

Les tenseurs mettent en variation les variables et constituent les dehors d'une langue en offrant de nouvelles formes de langage. Cette ligne de variation se constitue de variables de nature phonologique, syntaxique ou encore grammaticale, sémantique²⁷⁸. Un des symptômes de la variation des variables de la langue devient l'usage de tenseurs qui expriment une tension intérieure, un affect, d'où la ligne de variation lors des moments de crise ou d'action dans les scènes. L'exemple de l'interaction entre le jeune Shawnouk et l'aînée se lit comme une façon de relever une autre modalité d'existence ou encore une autre conception de la vie qui comporte ses propres notions de déférence et de respect envers les aîné·e·s.

²⁷⁷ Entrevue.

²⁷⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 41.

Figure 4.5 Avant les rues



La traduction doit ainsi composer avec les seuils d'intensité contenus dans chaque langue, et ce phénomène acquiert un aspect central au vu du rôle que joue la musique dans le film, constituant un autre nœud de traduction, ou plutôt de non-traduction :

Ça fait vraiment partie de leur culture, alors je voulais absolument passer par là. Mais j'ai toujours eu de la musique dans mon film, parce que la scène du *drum*, quand le personnage va chanter autour du tambour, a toujours existé dans mon film – avant même de savoir que le comédien serait un musicien. Cette scène était là – mais avec quelqu'un qui ne savait pas chanter et qui, tranquillement, s'assoit autour du *drum* et commençait à essayer d'apprendre le chant. Mais, quand j'ai rencontré Rykko et que je lui ai donné le rôle, j'ai appris qu'il était un musicien et la scène a évolué. Au lieu d'être une scène de quelqu'un qui apprenait à jouer du tambour, je me suis dit que puisqu'il était tellement bon comme chanteur que ce serait quelqu'un qui a de la difficulté à chanter et, qu'à ce moment-là, ce serait sa prise de parole.

Dans un film comme ça, quand quelqu'un a commis ce genre de geste, on se demande quand va-t-il le dire, quand va-t-il avouer son crime? Moi, je

ne voulais pas rentrer là-dedans. Pour moi, c'était le moment du tambour. Dans cette scène-là, par le chant, [Shawnouk] dit tout ce qu'il a à dire. À mon sens, dans cette scène-là, il est autant dans la colère de ce qu'il a vécu que dans le souhait de s'en sortir. Quand j'ai rencontré les acteurs et que j'ai vu qu'ils avaient ce talent²⁷⁹, je ne pouvais pas ne pas l'utiliser. C'était magnifique et ça apportait toute une lumière au film. *Ça enlevait le côté drabe de l'histoire, ça permettait de sortir et d'avoir des moments de poésie.* Et ça, ce n'était pas écrit, c'était sur les lieux du tournage. On avait une demi-heure de trop et j'ai dit à Kwena : « Chante quelque chose. » Donc, elle chantait une chanson et je lui demandais de quoi ça parlait.²⁸⁰

En plus des nombreuses séquences de sons de la forêt, le chant de tambour constitue des moments de poésie avec ses propres seuils d'intensité dans le film qui compte, au total, quatre chants : deux interprétés par le frère et la sœur ensemble, et deux autres où ils chantent séparément. Les chants sont intimement liés à la forêt et surviennent lors de scènes dans les bois à la frontière du village ou encore sur l'île des loups. Leriche note toutefois qu'elle a choisi de ne pas traduire les paroles des chants :

Par contre, je n'ai pas traduit les paroles des chansons. *Et les Autochtones m'ont demandé pourquoi.* Par exemple, le moment où Kwena chante après la tentative de suicide, elle dit : « La vie peut être belle quand tu la regardes du bon côté. » Le truc, c'est que *je trouvais les paroles trop terre-à-terre* par rapport à ce qui venait de se passer dans le film. Je trouvais qu'on sentait déjà l'émotion dans son chant; il y avait déjà quelque chose qui existait. On sentait déjà que c'était un appel à l'espoir. *Je ne trouvais pas ça nécessaire de traduire les paroles.* À la toute fin, quand ils chantent, frère et sœur, on est dans un moment d'intimité absolument fort. Si j'avais mis des mots écrits en bas, ça nous aurait sortis de la scène, alors qu'on veut juste les voir, un à côté de l'autre. Je trouve que la musique a son propre langage et qu'elle travaille déjà avec l'émotion, donc les mots auraient juste été un bruit supplémentaire dans ces moments-là.²⁸¹

²⁷⁹ Les comédien-ne-s qui chantent dans le film, Rykko Bellemare et Kwena Boivin Bellemare, font partie du groupe de musique Northern Voice.

²⁸⁰ Entrevue.

²⁸¹ *Ibid.*

Leriché explique ce choix par sa volonté de rendre au spectateur une émotion qui ne soit pas embarrassée par la signification, ce qui assimile les chants à des lignes de fuite asémantique pour les non locuteur·rice·s de la langue atikamekw. Elle fait des chants une performance intensive dans un contexte cinématographique permettant en effet d'accueillir, par l'image, un son et une parole qui en émane. Toutefois, dans ce travail collaboratif, la structure hiérarchique de la réalisation offre l'exemple d'un nœud de traduction où certain·e·s dans l'entourage du film – les communautés atikamekw représentées – auraient traduit les paroles des chants, à l'encontre du choix de Leriché. Il semble qu'elle traite de cette question avec, en tête, l'idée d'un public allochtone qui ne comprend pas la signification du chant sans les sous-titres, et à qui elle veut faire vivre une déterritorialisation a-signifiante.

L'agencement propre à la production du film diffère en plusieurs points de la pièce de théâtre *Muliats* analysée plus haut. C'est d'abord l'interprétation que fait Leriché de la communauté atikamekw, telle qu'elle l'énonce dans son scénario, qui entre alors dans un cycle de réappropriation par les comédien·ne·s grâce à la traduction, suivie par la retraduction vers le français pour les sous-titres. L'interprétation de Leriché, ne pouvant qu'être extérieure en tant que réalisatrice allochtone, s'avère moins complexe que celle de la série télévisée *Mohawk Girls* qui sera étudiée plus loin. Leriché explique sa vision en parlant du titre du film :

Ça a été mon premier choc, avant la langue, parce que pour se rendre à Obedjiwan, c'était trois heures de chemin de terre, dans le bois, avec de la poussière et je me disais que j'étais dans le Far West. Quand je suis arrivée dans cette communauté en 2003, la moitié de la ville n'était pas asphaltée. Maintenant, c'est tout asphalté, mais j'hallucinais de voir qu'il n'y avait pas d'asphalte. Et quand tu repars d'une communauté et que ça fait deux heures que tu es sur un chemin de terre et que tu vois de l'asphalte, tu te

dis : enfin! C'est un chemin qui est aussi hyper dangereux – tu peux y perdre ta vie.

Je trouvais que la communauté, le lieu, c'est avant les rues. La communauté autochtone, elle est loin de la « civilisation ». Et, pour moi, il y avait aussi le retour à la tradition et le fait que les communautés sont très jeunes. Il n'y a pas si longtemps que ça, ils vivaient encore dans le bois. Un des comédiens du film, Jacques Newashish, a vu le changement de la tradition à la modernité. Il est passé de vivre de manière nomade à vivre dans une maison dans une réserve. Il l'a vécu, ça. Et, après ça, il y a Hubert Reeves qui est entré dans le texte : avant la civilisation, avant le Big Bang – on pouvait y mettre tous les sens.²⁸²

Le titre du film en atikamekw, *Tewehikan epwamoci meskanawa*, évoque cette dualité dans l'interprétation de Leriche : il signifie « le tambour qui était avant les rues ». Le terme « *tewekikan* » signifie « tambour » et contient le mot « *hikan* », « cœur ». En atikamekw, le tambour évoque le premier battement du cœur, le premier battement de la vie. L'importance accordée aux chants, au tambour, à la vie dans le bois, à la guérison, par des cérémonies traditionnelles, des blessures infligées par la colonisation, reflètent le point de vue de Leriche. Dans *Avant les rues*, les images et les sons jouent avec des seuils d'intensité pour faire découvrir une manière de vivre liée au territoire. Les images du film font usage d'un double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation. Le territoire, au cœur de cet univers, est présenté comme un espace que les non-Autochtones connaissent peu – des chemins en terre battue aux abords de la communauté dans la région dite « Lanaudière », des carrières de sable, des chemins forestiers ornés de minces lisières d'arbres qui cachent des coupes de bois à grande échelle, des paysages enlevants de lacs bordés de montagnes. Mais, dans le retour aux façons de faire atikamekw, le territoire revêt une dimension sacrée étrangère au public

²⁸² Entrevue.

allochtone : c'est dans le bois qu'ont lieu la cérémonie de purification, le cercle de guérison, le passage dans une hutte de sudation, le tambour et le chant, autant d'éléments qui amènent Shawnouk à guérir de ses blessures. Toutefois, le film n'arrive pas à se départir de la pathologisation individuelle des effets de la colonisation. Le tout demeure ancré dans le drame individuel et, contrairement à la série *Mohawk Girls*, le rôle de la communauté se résume aux membres de la famille, quelques personnages secondaires dont les affects et les désirs sont trop brièvement présentés.

4.3 *Mohawk Girls*

La série télévisée *Mohawk Girls* (2014-2017), créée par Tracey Deer, documentariste originaire de Kahnawà:ke, présente un ambitieux agencement collectif qui reflète le quotidien de jeunes femmes de Kahnawà:ke, près de Montréal. Tracey Deer explique son objectif de départ ainsi : « Je veux raconter en toute honnêteté la vie de jeunes femmes autochtones. Je vois [la série] comme un *Sex and the City*, mais dans sa mouture autochtone. »²⁸³. La comédie dramatique, basée sur un premier documentaire produit en 2005, suit quatre femmes âgées entre vingt et trente ans à travers leur quête de découverte de soi, de l'amour et de ce que cela signifie d'être Kanien'kehá:ka (Mohawk) au XXI^e siècle. Les 30 épisodes, répartis sur cinq saisons, permettent de développer des personnages principaux de sorte que le public puisse à la fois se reconnaître en elles et constater des différences dans les enjeux auxquels elles sont confrontées. Ainsi, des sujets très épineux, comme ce que constitue l'identité mohawk contemporaine dans un monde colonial, la pression des traditions et de la représentation, les codes propres à Kahnawà:ke – dont les règles de résidence, le

²⁸³ Matthew Hays, "Mohawk Girls: A native take on Sex and the City", *The Globe and Mail*, 11 juillet 2013, en ligne, < <https://www.theglobeandmail.com/arts/television/mohawk-girls-a-native-take-on-sex-and-the-city/article13169828/>>, je traduis, consulté le 14 août 2022.

difficile équilibre entre la vie en communauté et le monde « extérieur », l'amour interethnique, le *kink*, l'appropriation culturelle – tout devient prétexte pour donner à voir des subjectivités en marge des agencements de l'énonciation collective qui détermine les discours dominants. Ces subjectivités, rencontrées dans le quotidien des personnages principaux, nuancent et contredisent souvent ce qui est habituellement représenté comme étant « l'univers autochtone » dans les médias de masse. En contrepartie, même si ces femmes développent un rapport au monde singulier, elles rejoignent aussi parfois, par inadvertance ou inconsciemment, les discours dominants capitalistes ou encore les discours du pouvoir prévalant dans leur entourage. Ces clichés – ce à quoi devrait ressembler « une bonne femme mohawk », les aspirations romantiques, de carrière et de maternité qu'elles seraient censées avoir – constituent autant de pulsions avec lesquelles ces jeunes femmes, pleines d'entrain et emplies de désirs, doivent composer.

Mohawk Girls ouvre une fenêtre sur les modes de subjectivation en marge, voire en opposition au système capitaliste, ainsi qu'une analyse critique de la colonialité et de ses répercussions sur les habitant·e·s de Kahnawà:ke, plus particulièrement les femmes. À travers cette galerie de personnages, le public est plongé dans une réalité qui marque une rupture épistémique avec la matrice coloniale, tandis que l'on assiste à la représentation fictive du vécu de la réalisatrice elle-même et des femmes avec qui elle a grandi. La modalité télévisuelle, se distinguant du théâtre et du cinéma par sa présence dans la sphère intime du public – l'on regarde, après tout, la télévision depuis le confort de nos foyers –, ainsi que par sa durée dans le temps, permet de mettre en scène un récit complexe dans une dimension spatio-temporelle étendue et de faire interagir le public grâce à une multitude de plateformes médiatiques. Le contexte de

production de la série fait partie de l'étude que je me propose de faire de cette production, puisque la réalisatrice, Tracey Deer, connue pour ses prises de position dans la sphère publique, a été conférencière invitée au chantier de recherche *Traduire les humanités* dans le cadre d'un séminaire de maîtrise en traduction sociopolitique à l'Université Concordia en 2017, lorsque la série en était à sa troisième saison. Les discussions survenues lors de conférence illustre à quel point la série est branchée sur l'immédiateté politique. Les discours qu'elle produit en font un espace d'expression de positions idéologiques souvent en marge de l'espace public, où se révèlent les tensions²⁸⁴.

Les citations qui suivent sont tirées de l'intervention de Tracy Deer de 2017 dont la transcription complète se trouve en annexe. Un laps de temps sépare la conférence de Deer de l'élaboration de l'analyse présentée dans cette thèse. Entre-temps, la série *Mohawk Girls* a pris fin au bout de cinq saisons et sa diffusion s'est élargie, notamment sur le réseau anglophone CBC par le biais du site web CBC GEM. Il faut ajouter que les espoirs de la cinéaste de voir sa série rejoindre le grand public et être traduite en français sont devenus réalité. Enfin, Deer aura eu l'occasion de réaliser le long-métrage qu'elle évoque lors de sa conférence en 2017, *Beans*²⁸⁵, sorti en salle à l'été 2021. Ce film traite de la Crise d'Oka en 1991 à travers le vécu d'une jeune fille kanien'kehá:ka âgée de douze ans. Considéré à l'aune des propos qu'a tenus Deer dans sa conférence de 2017, *Beans* apparaît nettement comme autobiographique. Ainsi que dans le vécu de Tracey Deer, le récit suit une enfant à l'aube de l'adolescence qui, en l'espace d'un été, subit un important choc traumatique personnel et collectif. Elle apprend notamment

²⁸⁴ Matthieu Letourneux (dir.), « Sériaités », *Belphegor*, n° 14, 2016, p. 5, en ligne, <<http://journals.openedition.org/belphegor/647>>, page consultée le 17 septembre 2021.

²⁸⁵ Tracey Deer (réal.), *Beans*, EMA Films, 2021, 1h 31 min.

qu'elle n'est pas comme les autres, qu'elle est Autochtone et qu'elle est détestée par les Blancs, tout comme son peuple. Le personnage de Beans assiste à des manifestations haineuses de Blancs de la ville voisine de Châteauguay contre le soulèvement des Mohawks de Kanehsatà:ke, qui tentaient alors de protéger leurs terres ancestrales de l'expansion d'un terrain de golf menaçant de détruire un lieu sacré où reposent des sépultures. Comme Deer l'explique en conférence :

I was 12 during the Oka Crisis. And it also happened to be the year I decided to be a filmmaker. The reason I disappeared into movies is that I'd just lived through the Oka Crisis, which was a highly traumatic experience for me, as a little girl, and it's the summer I realized I was different, that I was an Aboriginal person. I started to understand what that meant, I started to understand that that's not a good thing in this country. It was very confusing. I think at any age it's very confusing, but definitely then. I was a child, and I was no longer a child after that summer.²⁸⁶

La réalisatrice s'inspire de son vécu pour produire des œuvres fictives qui dépeignent les événements ayant marqué son existence. Deer intensifie la proximité avec sa vie en insérant dans le film des images d'archives de la Crise d'Oka de 1990, laissant voir entre autres des manifestants brûler l'effigie d'un *warrior* et lancer des pierres sur le convoi de voitures de femmes, d'enfants et d'ainé·e·s de Kahnawà:ke qui tentaient alors de fuir la réserve en raison de la menace. Ces scènes de *Beans* ne sont pas sans rappeler le documentaire d'Alanis Obomsawin *Pluie de pierres à Whiskey Trench*²⁸⁷ paru en 2000 et qui, en recourant à des images d'archives de la Crise d'Oka, manifeste également l'effort d'inscrire dans la mémoire collective ce moment charnière de la lutte

²⁸⁶ Tracey Deer, "Mohawk Girls - A Talk with Tracey Deer", communication présentée dans *Traduire les humanités*, Université Concordia, entretien en annexe.

²⁸⁷ Alanis Obomsawin, *Pluie de pierres à Whiskey Trench*, [vidéo], Office national du film du Canada, 2000, 1h 46 min.

contre l'accaparement des terres par la société coloniale. Deer juxtapose ces clichés, qui dénotent le racisme et la haine de la société allochtone, à des scènes proposant un point de vue subjectif à partir du personnage de la jeune Beans. Ainsi, dans la scène du convoi quittant Kahnawà:ke, Beans est dans la voiture avec sa mère au volant et sa jeune sœur sur la banquette arrière ; on les voit entourées de manifestants qui invectivent et crachent sur les fenêtres en lançant des pierres. La mère est terrorisée, surtout pour ses enfants à qui elle demande frénétiquement de se coucher sur le parterre de la voiture pour éviter qu'elles ne soient blessés par les projectiles. Beans et sa sœur, trop jeunes pour comprendre l'ampleur des événements, subissent pourtant les contrecoups d'un véritable moment de guerre. Deer porte un regard dur envers la société blanche et surtout ses propres voisins des villes environnantes comme Châteauguay qui, en l'espace d'un été, ont révélé l'étendue de leur racisme, au point de provoquer la mort d'un homme âgé, atteint par l'une de ces pierres.

4.3.1 Engagement envers la revitalisation langagière

La réalisatrice, avant de produire la téléserie, s'est d'abord tournée vers des documentaires. Dans sa longue filmographie, apparaît entre autres *One More River : The Deal That Split the Cree*²⁸⁸, un documentaire sur le processus décisionnel des Cris pour permettre la construction d'autres barrages hydroélectriques sur leur territoire. Lauréat d'un Prix Gémeaux et du Prix du meilleur film documentaire aux Rendez-vous du cinéma québécois en 2005, le documentaire constituait également pour Deer le façon de contribuer à la diffusion de la langue crie. Son travail sur le genre

²⁸⁸ Tracey Deer et Neil Diamond, *One More River: The Deal that Split the Cree*, Rezolution Pictures, [vidéo], 2005, 91 min.

documentaire témoigne de son intérêt pour la pédagogie à travers la télé et les films, comme elle le dit :

*For children and for adults, TV and film, I mean, it's a joy. It should be a joy, it should be a place that you go to enjoy. But, ideally, you're also learning a whole lot. So that's what I think we are all hoping with all the things we're producing with the language, is that it's able to contribute to that revitalization.*²⁸⁹

C'est ce travail dans une langue qu'elle ne connaît pas qui lui permet de développer son instinct narratif et sa capacité à saisir des choses au-delà de sa compréhension des mots prononcés. Deer développe ainsi une approche du réel qui n'exige pas de partager la même langue, pour autant qu'elle fasse preuve d'écoute, de sollicitude et d'empathie. Autant de qualités qui lui auront permis de développer l'univers de *Mohawk Girls* :

*One More River was pretty much predominantly in Cree because that was the first language. So, I'm a filmmaker going into this community, as an Aboriginal person myself, so that kind of got my foot in the door. But, I didn't speak Cree, so I'm filming interviews, I'm filming real-life events—all in a language that I don't understand. And I don't always have a translator with me either. So, what I found very interesting for myself, is that I think I developed a lot of instinct; story instinct. I really had to start connecting to people based on feeling. So, how they're speaking and what they're speaking about and what their body language is when they're speaking in a language that I don't know. I was picking up on all those cues to help me understand.*²⁹⁰

Pour Deer, le fait de ne pas partager la même langue que ses sujets lui a permis de développer un talent de conteuse. J'attire l'attention ici sur l'importance que Deer

²⁸⁹ Tracey Deer, entrevue, [15:46]

²⁹⁰ *Ibid.*

accorde au langage corporel et aux autres affects, en ce qu'ils constituent autant d'indices pour l'aider à déchiffrer ce qui se passe et ce qui est dit.

Deer témoigne des différentes formes d'expression de ces affects – dans l'exemple qui suit, la colère – en reconnaissant les signes de cette émotion dans ses propres impressions. Le rythme touche le corps et elle puise en elle-même les instincts qui lui permettent d'entrer en contact avec l'autre :

What's also very interesting is that we're all different. So, the cultural norms you grew up with in your homes, all of you, are all different. In my home and in my community, we are loud, and we're mad, and we're angry, and we don't mind saying it [laughter]. So, when I see anger, that's what it looks like. But the Cree, it's a completely different type of social structure. They don't get angry like the Mohawks get angry. It was very subtle: It was in the eyes. So, there were times where we were filming open consultations, kind of like this type of room. People would get up to the mic to share their thoughts on an issue. We're filming it and sometimes, my co-director was there, and he spoke Cree and he is Cree. So, in the beginning, they're up there and they're talking. And I'm trying to figure out what's going on. And I ask him, "So, is he supportive?" And he'd look at me and be like, "No! He's really upset!" I'd be like, "He's really upset?" "Yeah, he's really, really upset!" And I could not ... it was not my kind of upset. So, I had to then understand what's going on, where's the upset happening. And in the staccato of the way he was speaking, that started to indicate to me that, "Oh OK, that's angry."²⁹¹

L'insistance de Tracey Deer sur le rôle des affects, des mouvements, des désirs, des gestes, des attitudes et des comportements se manifeste dans la série télévisée. Plus loin, je porterai une attention particulière à ses manifestations expressives en recourant

²⁹¹ *Ibid.*

à la sémiotique a-signifiante²⁹² pour relever la production du sens dans « l'univers mohawk » et « l'univers blanc ».

En plus de travailler sur *One More River*, Deer a eu l'occasion de présenter le travail de revitalisation langagière et culturelle de la Freedom School à Akwesasne en réalisant le documentaire *Living the Language*²⁹³ en 2005, diffusé par la suite sur la chaîne APTN (Aboriginal People's Television Network). Cette école primaire, gérée entièrement par des parents, offre aux enfants une immersion complète dans la langue et la culture kanien'kéha à travers un modèle d'apprentissage fondé sur les traditions de la Maison Longue. Comme l'explique sa directrice, Elvera Sargent, le curriculum de l'école s'articule autour de l'*Ohen:ton Kariwahtekwan*, le protocole traditionnel de l'Action de grâce. Ces paroles sont prononcées au début de chaque journée puisqu'elles constituent une des pierres angulaires de la philosophie onkwehonwe²⁹⁴. Le protocole traditionnel se base sur l'importance de reconnaître tous les éléments qui nous entourent et qui procurent l'essentiel à la vie sur terre, et d'y offrir sa gratitude²⁹⁵. Ces paroles sont récitées avant toute cérémonie traditionnelle et n'importe quelle rencontre d'importance, puisqu'elles constituent une façon de se situer dans l'espace-temps et de prendre acte de son entourage avant de vaquer aux activités quotidiennes. Dans la série *Mohawk Girls*, on entend un aîné réciter un extrait du protocole de l'*Ohen:ton Kariwahtekwa* lors d'un rassemblement dans la Maison Longue.

²⁹² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Milles plateaux*, op. cit. 1980.

²⁹³ Muskeg Media, en ligne, <<http://www.mushkeg.ca/>>

²⁹⁴ En langue kanien'kéha, le terme « *Onkwehonwe* » signifie « le peuple originel » ou encore « le premier peuple ».

²⁹⁵ Nous avons vu, dans la première partie de la thèse, ce même protocole à l'œuvre dans le travail multimédiatique de l'artiste Skawennati.

À la Freedom School, les enfants apprennent la biologie, la botanique, la cuisine et la survie en forêt en fonction de leur niveau de maîtrise de la langue kanien'kéha et en suivant le fil des saisons²⁹⁶. L'école, fondée en 1979, accueille des enfants dès l'âge d'un an des deux côtés de la frontière entre le Canada et les États-Unis. Ils sont tous·tes exposés à la langue kanien'kéha avec la participation d'ainé·e·s et accueilli·e·s dans ce qu'on appelle des « *language nests* » (nids langagiers). La Freedom School est un exemple d'autodétermination unique en son genre, après des décennies d'assimilation forcée dans les pensionnats autochtones ayant privé une génération d'entretenir un rapport à sa langue natale. Dans ce documentaire, et comme à son habitude, Tracey Deer se sert de son expérience en faisant le lien entre la pratique de la Freedom School et son apprentissage de la langue kanien'kéha à l'école d'immersion à Kahnawà:ke lorsqu'elle était jeune. Elle discute entre autres des défis qui attendent quiconque veut faire vivre la langue dans le quotidien hors les murs de l'école :

*I did Mohawk immersion from 7 years old until 12, I was in Mohawk immersion on the reserve. But as soon as the bell rang and we left school, I wasn't speaking it outside the school because my parents were all denied learning it and my grandparents were all beaten when they spoke it. So when all of us little ones who were going through this language revitalization movement, when we would leave the school, there was just nowhere else to speak it. So it's deep, deep inside me. I know that that base is there and I don't have my own children yet—I hope to have some, at some point, and it's very important to me that this is something I pass on to them.*²⁹⁷

La réalisation de son documentaire lui a permis d'être en contact avec des gens imprégnés de leur langue natale, ce qui a eu pour effet de lui remémorer ses propres

²⁹⁶ Claude Lafleur, « L'école libre d'Akwesasne – Il faut retrouver la fierté d'être Mohawk. » *Le Devoir* (Montréal), 7 juin 2008, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/192844/l-ecole-libre-d-akwesasne-il-faut-retrouver-la-fierte-d-etre-mohawk>>, consulté le 21 septembre 2021.

²⁹⁷ Tracey Deer, entrevue., [13:08]

connaissances langagières. Ce contact lui a permis également de généraliser un constat : dans toutes les nations où la langue est considérée comme étant en « danger », la majorité des personnes possèdent une connaissance de base de la langue, tandis que seule une minorité la parle couramment et dispose d'une connaissance suffisante pour être en mesure de garantir sa transmission aux générations futures²⁹⁸. La Freedom School d'Akwesasne représente une exception en cela qu'elle est la seule en son genre à offrir une immersion jusqu'au secondaire. Cette réussite en matière d'autodétermination est une source d'inspiration pour Deer :

*[...] I'm Mohawk and I had immersion when I was a child. So I felt such pride being in [the Freedom School] and having the language alive all around us and I understood it. That was wonderful. And, as the year went on, I started to find my language again. So, by the middle of shooting that documentary, I was then able to start asking my questions in Kanienké'ha instead of in English. That was a huge moment for me. I'm very, very proud of that film.*²⁹⁹

Enfin, Tracey a participé à la réalisation de la série sur les langues autochtones *Finding our Talk* à Hawaï, créée par Mushkeg Media et diffusée sur APTN. Ce travail lui a permis de constater comment il était possible, dans cet État américain, de suivre des cours, jusqu'à des formations universitaires de deuxième cycle dans différents programmes en langue autochtone. Le fait d'être témoin de cette possibilité mise en action ailleurs dans le monde ne peut qu'être inspirant non seulement pour elle, mais aussi pour toutes les nations autochtones. Il faut dire qu'il n'y a aucun programme

²⁹⁸ Le centre de langue de Kahnawà:ke, Kanienké'ha:ka Onkwawén:na Raotitíohkwa Language and Cultural Center et le Conseil mohawk de Kahnawà:ke ont réalisé un sondage en 214 qui révélait que 44% des gens sondés s'estimaient de niveau débutant, tandis que 16% disaient être de niveau intermédiaire et 12% de niveau avancé. Grace A. Gomashie, « Kanienké'ha / Mohawk Indigenous Language Revitalisation Efforts in Canada. » *McGill Journal of Education / Revue des sciences de l'éducation de McGill*, 54 n° 1, hiver 2019, en ligne, < <https://doi.org/10.7202/1060864ar>>.

²⁹⁹ Tracey Deer, entrevue, [20:07]

comparable au Canada. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, que la Commission vérité et réconciliation invite, dans le 16^e de ses 94 appels à l'action, les établissements d'études postsecondaires à créer des programmes d'études en langues autochtones.

Le travail documentaire de Deer sur le plan de la revitalisation langagière, particulièrement en ce qui a trait à la documentation et à l'archivage linguistique, fait écho à l'importance qu'elle accorde à l'identité :

Because I think language is so crucial and key to a culture's identity, it really is where it all stems from. If we lose it, we start to lose our place. And not only that: The way Canada sees us, if we lose our language, then Canadians can start saying, "Well, you're not really real." So, it's very vital that we keep this alive. Myself and many of my colleagues, you know, we are producing a lot of things that are in the language, because that stuff is there forever and it's a resource to learn from.

L'importance que Tracey Deer accorde dans ses documentaires à la langue et au lien intime que celle-ci entretient avec l'identité et la culture est explorée de différentes façons dans la série *Mohawk Girls*. Je dirais même que Tracey aborde avec humour une facette importante et paradoxale de la réalité de l'identité mohawk : comment se sentir Mohawk lorsque la langue de ses ancêtres a été enlevée de force ?

4.3.2 *Mohawk Girls* et l'identité kanien'kehá:ka contemporaine

D'abord diffusée sur la chaîne APTN à l'attention d'un public autochtone en deux versions, une en langue anglaise et l'autre en langue kanien'kéha, la *Mohawk Girls* se veut un hommage en quelque sorte à la série culte *Sex and the City* et à sa façon d'aborder sans ambages les rapports amoureux et la sexualité du point de vue des femmes. Mais c'est aussi une façon de marquer des distinctions avec le vécu de Deer

et les femmes de son entourage qui vivent des relations fort différentes de celles qu'entretiennent des célibataires de leur âge à New York :

*But when I would compare it [Sex and the City] to my own reality—I grew up and I still live on the reserve—Kahnawà:ke is just 15 minutes from here. The experiences were so different and, in some ways, our relationship politics were so different. In my community, I'm related to half the men there. So I'm navigating who's my cousin and who isn't my cousin in terms of the dating world. It's a very different world from Carrie, Charlotte and Samantha and who am I missing? Oh yes, Miranda.*³⁰⁰

S'inspirant de la structure de *Sex and the City*, organisée autour des vies de quatre amies, Deer déploie l'univers de *Mohawk Girls* à partir de quatre protagonistes représentant des archétypes de jeunes femmes kanien'kehá:ka. Elle aborde avec elles divers enjeux de la vie contemporaine de jeunes femmes qui, à travers différents régimes sémiotiques qui s'agencent dans leur quotidien, construisent leur subjectivité.

Au début de la série, Bailey, une femme aventurière, romantique, qui travaille dans une usine de fabrication de cigarettes, vit les premiers temps d'une relation amoureuse avec Thunder, un bel agent des *Peace Keepers* de Kahnawà:ke. Thunder semble incarner le copain parfait : il est responsable, apprécié de toute la communauté, possède un intérêt marqué pour le bien-être de celle-ci en plus d'avoir du charisme. Dès les premières scènes, toutefois, le père de Bailey lui apprend que les deux amoureux sont en fait des cousins éloignés, au grand dam de Bailey. S'ensuit alors pour Bailey une série de rencontres avec des hommes de Kahnawà:ke dont certaines sont parfois même arrangées par son père. La plupart du temps, elle vit ces rencontres comme une

³⁰⁰ *Ibid.*

obligation : celles-ci les laissent sur sa faim et elle cherche inlassablement quelqu'un pour qui elle éprouverait un intérêt authentique.

Bailey ressent la pression d'être limitée à des hommes mohawk, la relation avec un homme mohawk étant la seule significativement acceptable selon les normes de la majorité à Kahnawà:ke. Ainsi, les hommes de la communauté ont le beau rôle – ils n'ont pas à s'efforcer pour plaire aux femmes puisque celles-ci se battent déjà pour leur attention. Dans le cas de ses rencontres avec Watio, un gentil garçon, mais qui ne regorge pas d'ambition, Bailey est peu impressionnée par son choix de ne pas travailler pour des raisons politiques. Par ailleurs, le manque d'ouverture de Watio pour le monde à l'extérieur de la communauté la laisse perplexe, ce qui ne l'empêche pas d'avoir avec lui des discussions qui mettent en lumière le colonialisme contemporain.

[A]cross the country, we've heard a lot of positive feedback from Aboriginal people. I think everybody is having a really good romp at it. A lot of people have said: "OMG our rez is just the same hahaha!" Social media is great, we're getting a lot of feedback through social media. Or we get feedback like: "OMG, all the guys here are assholes too! What's wrong with these native men?" kind of feedback. So that's great.³⁰¹

[...]

The dynamics in the show, there's a very, very clear dynamic between the men of the community and the women of the community. I skewer the men a lot in the show and go after them for their behaviour. I challenge the parents on how they're raising the men [...] I'm interested in women. We're awesome! And we're underrepresented, so our voices need to be out there way more on television, on the big screen.³⁰²

³⁰¹ T. Deer, entrevue, [1:03:52]

³⁰² *Ibid*, [1:20:55]

Ainsi, Deer explore, souvent avec humour, les codes non-dits de sa communauté. Elle les révèle à l'écran pour un public autochtone qui les reconnaîtra, mais aussi pour un public allochtone qui ne peut les connaître autrement que par l'entremise des personnages de la série. On les entrevoit dès lors en suivant l'histoire de Bailey qui est tiraillée entre ses rêves de voyage et d'aventure et son attachement pour son copain Watio qui, lui, n'a aucun intérêt pour la société blanche qui le rejette :

Bailey: *I'm learning French.*

Watio: *The French tried to annihilate us!*

Bailey: *If I want a career, I'm going to have to learn to speak it.*

Watio: *Why ? So you can be assimilated ? That's how they win!*

Bailey: *I'm not going to get assimilated! I'm going to pursue my dream, do something to make myself proud, make our kids proud. And you said you would support me!*

Watio: *Fine. But there's no way in hell that our kids are going to speak French.*³⁰³

Puisque Watio croit que le monde colonial à l'extérieur de la réserve ne veut pas de lui, il refuse d'y prendre part. Dans son récit, Deer fait toutefois valoir son raisonnement sans le ridiculiser puisqu'il s'inscrit dans un discours qui est partagé par certaines personnes de sa communauté. Dans sa conférence, la réalisatrice s'efforce d'expliquer aux allochtones, dans une visée pédagogique, les raisons qui expliquent que les Kanien'kehá:ka ne parlent pas français, bien qu'ils vivent à proximité de Montréal :

In Kahnawà:ke, we speak English. It's like an English enclave. This goes back historically. We were never allied with the French, we were allied with the English. So we fought the French and then, ultimately, we have

³⁰³ *Mohawk Girls*, saison 4 épisode 4.

been manipulated by the French, over the years—in terms of where we live, everything has been decided upon by the province on how we live and the restrictions by which we live by. So there's been a real oppositional relationship with Quebec and so, when I was growing up, the attitude I received in the community and was taught very subconsciously—nobody ever said to me, "you have to hate them and never speak their language". Nobody ever said that directly, but it's in the air, and so, it was like our way of protesting this province by not learning their language. Now, I bring it up in the show. The only one really hurting by this big protest is us. Because we can't leave the reserve for work, you need to be bilingual in this province to work. We have high unemployment rates, but we have very smart, able-bodied people, we have a lot of people with degrees. But they speak English, so cannot get work off the reserve.³⁰⁴

La pression que Bailey subit pour « rebâtir la nation » la force finalement à déménager à Montréal, ce qui lui permet d'échapper aux régimes contraignants de sa communauté d'origine, de rencontrer des personnes de divers horizons et d'en apprendre plus sur elle-même. Toutefois, elle est rapidement confrontée au monde extérieur, à l'ignorance et au racisme ordinaire des allochtones qui la déroutent lorsqu'elle s'y attend le moins. Lors d'un tête-à-tête, avec un potentiel amant autochtone, ce dernier lui dit avoir fait des « recherches sur Internet » à propos des Autochtones. Après une énumération de stéréotypes comme les réserves étant des nids de problèmes sociaux et l'idée que tout le monde devrait les quitter, il indique que Bailey devrait éviter de boire puisqu'elle est « prédisposée à l'alcoolisme ». Bailey réalise le décalage qui existe entre son existence chez elle et la nécessité quasi constante d'affirmer et de défendre son identité mohawk et celle de son peuple lorsqu'elle se retrouve dans le monde extérieur, ce qui s'avère épuisant. Elle décide finalement de réemménager à Kahnawà:ke malgré le sentiment d'avoir des possibilités d'avenir limitées. Elle ne veut plus travailler à l'usine de

³⁰⁴ *Ibid.*

cigarettes toute sa vie, elle veut faire carrière dans la rédaction touristique, mais se rend compte que, pour y parvenir, elle doit apprendre le français et poursuivre ses études.

Figure 4.6 Mohawk Girls



Pour intéresser le grand public à l'univers des *Mohawk Girls*, Deer fait usage du *topos* bien connu de la nouvelle arrivée, Anna, qui vient de New York pour s'installer à Kahnawà:ke. Anna, née d'une mère blanche et d'un père mohawk, a grandi loin de la réserve tandis que son père, maintenant décédé, était monteur d'acier, un métier couramment pratiqué par les Mohawk. Après avoir passé des vacances estivales dans la réserve lorsqu'elle était enfant, Anna décide de venir s'installer à Kahnawà:ke une fois jeune adulte afin de renouer avec son identité kanién'kehá:ka tandis tout en poursuivant ses études universitaires à Montréal. À son arrivée, Anna n'a aucune idée qu'elle sera

reçue comme une étrangère. Son arrivée provoque des vagues, notamment parce qu'elle ne connaît pas les codes propres à Kahnawà:ke, elle a un esprit libre et fait preuve de nonchalance, ce qui choque les habitant·e·s de la communauté. Sa façon de parler, son habillement, sa gestuelle, ses mouvements, même ses désirs sont tous perçus comme ne correspondant pas à l'identité mohawk. Anna découvrira donc tout au long de la série le régime de signes qui norme le discours qui règne à Kahnawà:ke, et cet apprentissage s'avère bouleversant, comique, parfois violent et souvent contraignant pour elle. Ce régime de signes, bien que minoritaire, s'impose dans la réserve et ne va pas de soi pour quelqu'un qui n'y a pas grandi et qui doit s'y conformer. Anna relève les paradoxes du discours dans sa quête de soi et d'acceptation ; elle soulève la valeur significative des signes contenus dans les discours normés présents à Kahnawà:ke, notamment les régimes imitatif et impératif³⁰⁵. Si elle veut être acceptée, elle n'a pas le choix de suivre l'exemple. Ces jeux de langage du discours officiel somment les membres à « faire comme tout le monde », même si, finalement, les personnages que l'on suit dans la série vivent tous·tes dans la contradiction entre leurs désirs personnels et les normes.

Anna doit se faire expliquer pourquoi à Kahnawà:ke, ce sont les femmes qui doivent courir après les hommes. En outre, ce régime de signes se manifeste par l'impératif de l'obéissance où l'amour signifie le fait de bâtir la nation, et non l'épanchement romantique du cœur. Anna apprend aussi le genre d'attitude à adopter pour se faire respecter comme se battre et intimider les autres avant de se faire intimider soi-même. Elle suit des cours de langue kanien'kéha et se donne corps et âme aux cérémonies

³⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par F. Dastur et al., préface et appareil critique par É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004 [1953], §19 et §23, p. 35 et 39.

traditionnelles de la Maison Longue. C'est alors qu'apparaissent des scènes oniriques qui se distinguent par la présence d'un filtre lumineux représentant son discours intérieur où elle retrouve son père dans la Maison Longue, vêtu d'un habit traditionnel, venant du monde des morts pour lui transmettre son amour et lui faire part de sa fierté de la voir à la découverte son identité mohawk. Comme pour d'autres personnages, ce genre de séquence onirique font écho à une dimension spatio-temporelle à l'extérieur de la matrice coloniale. Ces séquences ne sont pas des *retours en arrière*, mais bien l'évocation de *ce qui pourrait être* dans un monde décolonial et aussi de ce qui est valorisé par ce régime sémiotique.

En mettant à profit les multiples possibilités qu'offre la diffusion web de la série, la réalisatrice insère de courtes vidéos, comme si elles étaient réalisées par le personnage d'Anna, nous donnant accès aux sentiments du personnage, à la manière des monologues intérieurs d'un roman. Tandis que le public voit Anna dans la série s'adresser aux réseaux sociaux pour partager ses impressions sur Kahnawà:ke à travers son vlog, qu'elle intitule « *Rez Chick* », on retrouve le contenu de ses réflexions sur YouTube et Instagram en plus des sites APTN et CBC. Ce paratexte de quinze vidéos de moins de deux minutes permet à la réalisatrice de développer le personnage d'Anna en creusant des enjeux tant humoristiques que sérieux, allant de ses fréquentations amoureuses à la mode, en passant par ses tentatives d'intégration et le « *blood quantum* » exigé pour être considéré comme « Indien » au sens de la Loi sur les Indiens, mais également selon le règlement de résidence de Kahnawà:ke. Les sujets abordés dans les vlogs constituent autant d'apprentissages de codes qui interloquent Anna. Son cheminement fait surgir les paradoxes de Kahnawà:ke. Après une discussion avec une aînée qui lui parle en kanien'kéha et qu'elle ne comprend pas, elle décide de suivre les

conseils qu'on lui donne en prenant des cours de langue. Mais cet apprentissage lui cause des problèmes non pas linguistiques, mais politiques au sens large de *vivre ensemble*. En effet, dès le moment où elle commence à employer des mots en langue kanien'kéha, d'autres jeunes femmes l'intimident en l'accusant d'essayer de paraître plus Mohawk que mohawk.

Le plus grand défi qu'Anna doit affronter lui apparaît lorsqu'elle apprend qu'elle doit être au moins 50 % Mohawk pour être considérée Onkhwehonwe. Allant d'abord consulter une infirmière pour une prise de sang – ce qu'elle pense être une façon de connaître son quantum sanguin –, elle se fait ridiculiser et ensuite rediriger vers les bureaux du conseil de bande qui s'occupe de faire sa généalogie. Lorsqu'elle apprend qu'elle n'a que 48,2 % de sang mohawk, Anna se met à porter cette honte comme un secret à cacher à tout prix, au risque de perdre son copain et ses amies qui, craint-elle, pourraient ne plus vouloir d'elle. Sa crise identitaire culmine lorsque sa mère blanche vient lui rendre visite. Anna l'insulte devant tout le monde pour essayer de recevoir les bonnes grâces de certaines personnes qui la traitent de « bâtarde » et de « *half-breed* ». La haine qu'Anna ressent chez ses connaissances et certaines personnes de la communauté est toutefois atténuée par les mots d'encouragement du père de Bailey qui agit, dans le récit, comme un véritable adjuvant.

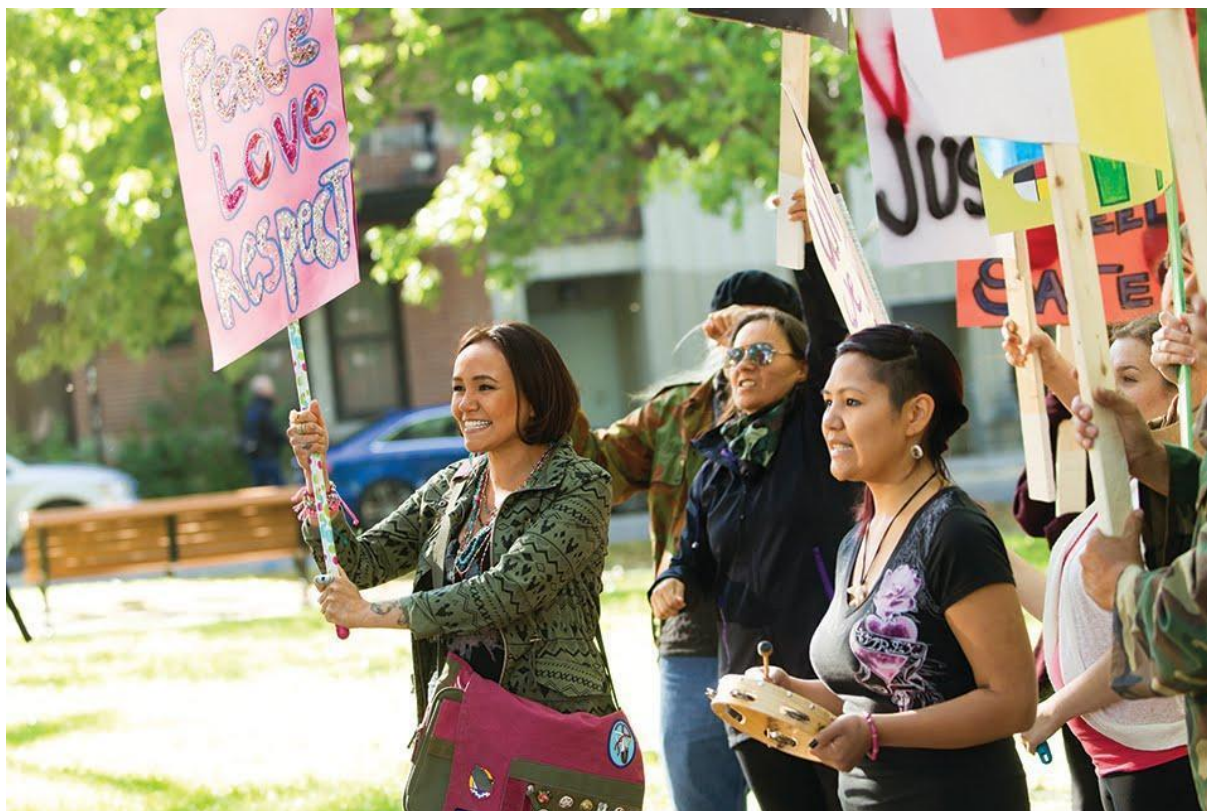
Anna : I thought everyone hated me when I first got here, but that's nothing compared to now.

Père de Bailey : Blood quantum is a white system that was imposed on our people. It's not our way.

Anna: Well, it is now. All they care about is your number, not who you are.

Père de Bailey : *That's true about a lot of people here, but not all. And besides, there's other ways you can connect with your culture and feel like you belong here.*³⁰⁶

Figure 4.7 Mohawk Girls



En voulant se faire accepter, Anna change son habillement et sa manière de parler pour éviter de se faire intimider. En plus de renier sa mère, elle se bat avec une jeune femme, et la voici contrainte de devenir elle-même une brute pour être acceptée par la communauté. De plus, elle participe à des mobilisations politiques en faisant preuve de peu de sens critique – parfois pour les femmes autochtones disparues et assassinées, d'autres fois pour évincer des membres de la communauté en couple avec des

³⁰⁶ *Mohawk Girls, op. cit.*, saison 3 épisode 1.

allochtones. Anna nous émeut, mais nous déplaît en même temps, car si son besoin d'acceptation à tout prix est authentique, sa manière d'y arriver en apprenant les codes de son entourage est très naïve, pour ne pas dire grossière. Mise à part son amitié avec Bailey qui l'accueille dans son groupe d'amies, elle se retrouve seule à Kahnawà:ke, bien que devant compter sur la communauté pour susciter un sentiment d'appartenance.

Anna cherche sa nouvelle identité en essayant de plaire à tout le monde, mais en ignorant que les gens de sa communauté ne partagent pas les mêmes idées. Sa façon de faire pour comprendre ce que signifie « l'identité mohawk » n'est pas sans rappeler les méthodes douteuses de chercheur·e·s venu·e·s de l'extérieur. Anna décide un jour de se promener, un calepin à la main, et de demander l'avis de différentes personnes. Voyant une aînée, Anna va lui demander, en quête de sens : « *What does it mean to be Mohawk?* », ce à quoi l'aînée répond abruptement : « *Who do you work for? Why are you writing this down?* » avant de faire volteface et s'en aller. La quête existentielle d'Anna se double ici d'une enquête anthropologique qui s'avère peu appréciée de son entourage ayant fait l'objet de ce type de recherche à maintes reprises par des étrangers.

Fille de la cheffe de bande, Zoe a grandi sous la contrôle de ses parents (surtout sa mère), qui ont des attentes élevées à son endroit. Avocate pour le conseil de bande, Zoe veut toujours être dans les bonnes grâces de ses pair·e·s même si, dans les faits, elle est une source de ridicule en raison de son niveau de langage jugé trop soigné, qui lui vaut l'accusation de parler comme une blanche. En somme, elle est perçue comme une prétentieuse, notamment parce qu'elle n'a aucun intérêt romantique pour les hommes de la communauté. En somme, Zoe croule sous la pression. À la recherche de fréquentations amoureuses, elle tombe par hasard sur un homme qui l'initie au *kink* et elle s'aperçoit que cette avenue lui offre un exutoire. Toutefois, cette pratique est

méconnue et mal vue dans sa communauté. Elle se cache dans les environs de Montréal pour faire des rencontres et assister à des événements BDSM, tout en étant tenaillée par la peur d'être reconnue. Zoe rencontre différents partenaires de *kink* où elle prend le rôle de soumise, ce qui donne lieu à des scènes cocasses, notamment lorsqu'un partenaire lui demande pourquoi elle ne crie pas en réaction à ses fessées, ce à quoi elle répond que les Mohawks ont un seuil de douleur particulièrement élevé.

Toutefois, Zoe sait pertinemment que son style de vie n'est pas courant dans sa communauté, et que le temps presse pour elle de s'établir avec un homme mohawk. À l'aide d'un fichier Excel, elle recense les célibataires actuels et leur assigne des cotes selon leur lien de parenté, leur emploi, s'ils ont des enfants ou une ex-conjointe particulièrement déplaisante. Elle se décide à fréquenter Ohserase de la façon la plus pragmatique imaginable, tout ceci dans le but d'être acceptée par ses parents et son entourage. Ohserase, un jeune homme apprécié, populaire et bienveillant, a toutefois un caractère romantique douxereux et ne suscite aucune attirance chez Zoe. Elle continue donc d'aller à des événements *kink* en cachette tout en essayant désespérément de revenir ou alors de rester dans les bonnes grâces de la communauté : elle organise le mariage de sa cousine ou encore une collecte de fonds pour une femme qui doit quitter sa maison et qui risque de se retrouver à la rue. Mais les tentatives de Zoe finissent toujours en catastrophe et elle ne se sent jamais à la hauteur. La série met en images son discours intérieur où elle se sent tiraillée entre les attentes qu'elle a envers elle-même et son besoin de se défilier lorsque la pression devient trop forte. « *There's*

a lot more you can do! You're supposed to be a role model. Try harder! Be better! Do more, you chickenshit! »³⁰⁷ se dit-elle.

Zoe décide alors de doubler la mise en se présentant aux élections pour siéger sur le conseil de bande. Évidemment, son secret est révélé au grand jour. On la traite de perversie, ce qui l'incite à entreprendre une thérapie pour obsession sexuelle. Le personnage de Zoe est certainement celui qui repousse les limites de ce qui est habituellement abordé dans les séries télévisées en ce qui a trait à l'importance accordée au sexe et à ses tabous comme le *kink*. Selon Gage Diabo, le troisième assistant-réalisateur, même si les craintes initiales d'une représentation négative de la communauté se sont estompées au fil des saisons, les plus grosses critiques de la série provenant de Kahnawà:ke concernent l'omniprésence de la question sexuelle³⁰⁸. La sexualité BDSM et sa communauté minoritaire sont des sujets encore peu explorés et peu traités dans les séries fictionnelles même si le thème a de plus en plus la cote dans le cinéma grand-public. C'est donc un défi d'aborder ce pan de la sexualité dans cette petite communauté, même si le *kink* se voit associé à la notion de dépendance sexuelle. C'est une façon de traiter du thème de la marginalité, de ce qui dévie de la norme. Métaphoriquement, la pratique du *kink* prend la figure du problème général de la marginalisation et de son acceptation ou non. La présence de la sexualité des femmes et, en plus, d'une forme de sexualité marginale, a certes fait des vagues. Selon Val Loft, une figurante de Kahnawà:ke : « Il y en a qui ont trouvé ça choquant. »³⁰⁹ Malgré la

³⁰⁷ *Mohawk Girls*, *op. cit.*, saison 4 épisode 1.

³⁰⁸ Jean-Christophe Laurence, « *Mohawk Girls*. L'amour, avec ou sans réserve... », *La Presse* +, 24 octobre 2016, en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/44776870-3239-47e5-9d0e-9c8de0971a7d__7C__elh4ol7T05pY.html>, consulté le 21 septembre 2001.

³⁰⁹ *Ibid.*

pression de représenter sa communauté minoritaire sous son plus beau jour, Tracey Deer affirme que l'aspect fictif de la série s'avère être en fait très proche de sa réalité :

*All those characters exist in real life; all those situations have existed in real life. So many scenes are pulled directly from my life, so I can stand by that and say: this show is true. It may not be my neighbour down the street, it may not represent their experience of the community, but it represents mine. And I've been there my whole life and I can stand by that show.*³¹⁰

Zoe incarne la quête de performance et du devoir envers sa communauté qui ne l'accepte pas telle qu'elle est. Le personnage incarne cette différence qui n'inscrit pas dans les codes. Le problème n'est pas spécifique à la communauté de Zoe : elle a beau être Mohawk à cent pour cent, ses désirs, aussi marginaux ou tabous soient-ils, sont ceux de l'espèce humaine. Son besoin d'exutoire l'amène à côtoyer des membres d'une autre communauté peu connue, sexuelle cette fois, où son identité mohawk n'entre pas en jeu.

Le dernier personnage principal du quatuor est Caitlin, une coiffeuse drôle, plantureuse et dévouée envers ses amies. Elle rêve d'ouvrir son propre salon et cherche l'amour auprès des causes perdues. Au début de la série, Caitlin entretient une liaison avec Butterhead, un homme qui tient son surnom en raison de son fétiche de beurrer ses partenaires lorsqu'il fait l'amour. Ce dernier a des enfants dont il ne s'occupe pas beaucoup, et on découvre assez rapidement que son côté irresponsable et immature rappelle le caractère du père de Caitlin. Ce dernier habite dans l'Ouest canadien, et lorsque Caitlin se rend à Calgary à l'occasion de son anniversaire pour rendre visite à son père et à sa grand-mère, ce dernier arrive en retard à la fête et repart aussitôt boire

³¹⁰ Tracey Deer, entrevue, [1:02:32]

et jouer au poker avec des connaissances. La grand-mère essaie alors de réconforter Caitlin :

Grand-mère : *You know your dad's doing the best that he can. You know what he's been through at Residential School. He grew up without my love and now, he doesn't know who to give it.*³¹¹

La relation de Caitlin avec les hommes fait écho au trauma qu'ont subi les jeunes qui ont fréquenté les pensionnats. En fait, il s'agit là d'un bon exemple du prolongement de ce trauma chez les générations suivantes. L'attitude du père de Caitlin, dont l'incapacité à assumer son rôle auprès de sa fille n'est pas étrangère à ce trauma, se répercute dans la vie de la jeune femme qui souffre de grandes carences affectives. Elle tente tant bien que mal de combler ces manques avec de la boulimie et en se jetant dans les bras d'hommes peu disponibles et irresponsables, tout comme son père, ce qu'illustre bien sa relation avec Butterhead – celui-ci habite encore avec sa mère lorsqu'il ne demeure pas chez une fréquentation. En fin de compte, ce sont ses amies qui lui apportent le plus de soutien.

Lorsque Caitlin quitte Butterhead, elle rencontre Leon par l'entremise de Bailey. En appréciant assez vite le côté romantique de l'homme, elle est confrontée à un choix : soit elle l'oublie en limitant ses relations à des hommes mohawk, soit elle s'engage dans une relation avec lui en devant surmonter la méfiance de sa communauté envers les étrangers, puisqu'il est Noir :

Caitlin: *Do you remember how you asked me if not being Mohawk was a deal breaker?*

³¹¹ *Mohawk Girls, op. cit.*, saison 1 épisode 4.

Leon: *Yeah.*

Caitlin: *Well, I've thought long and hard. It is. I'm sorry.*

Leon: *So you hate when people are racist against your people and now you're rejecting me for the colour of my skin?*

Caitlin: *I wish things could just be different and I could be with you. But it isn't just about me and my happiness. It's about my people and it's about our survival. So I don't get the luxury of following my heart.*³¹²

Le questionnement de Caitlin à propos de son intérêt pour Leon l'amène à en discuter avec ses trois amies qui ont toutes une opinion différente sur le sujet :

Caitlin: *Would you guys ever date a Black guy?*

Zoe: *No, obviously! Black is the worst. Way worse than White.*

Caitlin: *But why? What have they ever done to us?*

Bailey: *Are we supposed to hate French Canadians more than Black people ?*

Zoe: *Especially the separatists.*

Anna: *There's a hierarchy of ethnic groups not to date ?*

Zoe: *Of course there is!*

Caitlin: *How can we hate other races when that attitude is what caused our persecution to begin with ?*

Bailey: *I totally agree. We should know better.*

Zoe: *I'm not racist against Black people. You just can't bring one home.*

Caitlin: *But we have so much in common.*

Zoe: *Like what ?*

Caitlin: *They know what it's like to be oppressed by White people. And they have dark skin and they have these big crazy communities.*

Zoe: *Well in that case, let's just all band together and sing "kumbaya"! Like that would really go over well here.*

³¹² *Mohawk Girls, op. cit., saison 4 épisode 1.*

Anna: *You know I'm all for tolerance and inclusion. But look what I had to go through with my mixed heritage.*

Bailey: *None of that should matter if the guy in question is totally incredible. Some people are worth the fight.*³¹³

Cette discussion entre amies soulève bien l'enjeu épineux qui consiste à savoir qui peut être accepté dans la communauté. Le cœur de ce dilemme s'exprime sous la forme d'agencements paradoxaux qui cadrent le discours de ces femmes forcées à faire des sacrifices personnels pour le bien-être collectif selon des normes patriarcales pas nécessairement traditionnelles³¹⁴. La situation évoque la réalité douloureuse de la réalisatrice qui a fait le choix de vivre avec un homme non mohawk et qui est actuellement menacée d'éviction à Kahnawà:ke. Elle a d'ailleurs dû acheter une résidence secondaire à l'extérieur de la communauté afin de garantir un refuge paisible pour sa famille mixte au cas où les menaces se concrétisaient.

4.4 Une réalisatrice en marge de sa communauté

En 2014, *Mohawk Girls* était la seule série à représenter la communauté mohawk. Si les documentaires de Deer étaient appréciés au début de la diffusion de la série, son œuvre précédente, elle, ne faisait pas l'unanimité auprès de la communauté de Kahnawà:ke en raison de sa prise de parole entourant la question du « *blood quantum* » :

³¹³ *Mohawk Girls*, op. cit. saison 4 épisode 1.

³¹⁴ Il faut noter que les règlements de résidence à Kahnawà:ke datent des années 1980 et ne relèvent pas d'une structure collective matriarcale traditionnelle. Plutôt, ces règlements sont souvent vus, surtout par les femmes, comme un prolongement du pouvoir colonial qui a historiquement veillé à dérober les femmes haudenaunee de leurs statuts et pouvoirs traditionnels au profit des hommes. Voir l'article de Kahente Horn-Miller, "Otiyaner: The "Women's Path" Through Colonialism", *Atlantis*, vol. 29, n° 2, 2005, en ligne, <<https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/view/1050>> consulté le 25 octobre 2021.

One the whole, I don't think my community really likes my work. They liked my documentary; they liked Mohawk Girls, the documentary about girls all sort of sharing their experiences. They all got really behind that. But they didn't like Club Native because it deals with blood quantum and this membership issue. And Mohawk Girls—here's the thing—I told you we're really opinionated and really loud—but, we're also a small little fishbowl of a community and it's one thing to stand up to the enemy; it's another to speak your mind to your neighbour. So, I haven't actually had many people come up to me and say anything negative about the show. But, I've heard through my sources, about a lot of the negative things people are saying about the show.

I also don't have a lot of people coming up to me and saying positive things about the show either. But, every so often, I'll hear a little something from somebody positive. Like I said, I've never gotten anything directly negative, but I know it's out there. I can't tell you half/half or 10% like it and 90% hate it but I know the criticism I'm receiving is that some people were very sensitive to our image in the bigger world and there's a reason for that, because our image until this point has really been controlled by non-native media, up until APTN anyway. It's always been wrong, it's always been negative. So my critics say that my show just gives Canadians more fodder. You know that I'm airing our dirty laundry. But if you don't look at the dirty laundry, if you don't put it out there, it just stays dirty.³¹⁵

La fiction sérielle semble alors avoir deux fonctions pour Deer : 1) expliciter un agencement collectif minoritaire qui s'oppose à la représentation médiatique de la société coloniale dominante, et 2) en tant que membre en marge de sa propre communauté fragile³¹⁶, exprimer une autre communauté potentielle et forger les moyens d'une autre conscience ou encore d'une autre sensibilité. En cela, Tracey Deer incarne le rôle de l'écrivaine d'une littérature mineure telle qu'elle est conceptualisée par Deleuze et Guattari, mais transposée à la télévision³¹⁷.

³¹⁵ Tracey. Deer, entrevue, je souligne.

³¹⁶ « Fragile » au sens de « mineur ».

³¹⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. op. cit.*, p. 32.

Dans son œuvre de fiction, Tracey Deer explicite les machines qui façonnent l'agencement collectif d'énonciation dans l'univers de Kahnawà:ke et comment celui-ci se bute à des agencements dominants, créant des obstacles pour les personnages principaux qui se sentent parfois tiraillés entre différents procès de subjectivation. Deer explique avoir voulu créer cette série pour un public autochtone en employant un humour qui lui est propre pour aborder des sujets tabous, mais également à destination d'un public allochtone afin de briser les stéréotypes :

Our tag line is “welcome to our world”. We really wanted to bring people in to experience it as we do. I think the media often paints it with such a superficial picture. Not only my community, but all Aboriginal issues. It's like, “Oh look at this terrible thing happening again”, but there's so much context as to why that terrible thing is happening and there are so many layers and there's so much history that is involved in that terrible thing. It's not just “Oh boohoo look at that terrible thing”. So we really hope with the show to bring people in and say, “Look, it's not easy, it's not easy. [...] It's not easy being Mohawk, it's not easy being Aboriginal!” So here it is, take a look, and yeah, some compassion would be great. And I think compassion going both ways, we can really get really far.³¹⁸

Deer contextualise des enjeux locaux comme l'importance accordée aux relations amoureuses entre Mohawks – un enjeu auquel elle est elle-même confrontée dans sa vie personnelle puisqu'elle est mariée avec un allochtone, francophone de surcroît. Selon les règles de membres de Kanawà:ke, Deer et son mari n'ont pas le droit de résider dans la réserve. Deer, comme d'autres personnes de sa communauté, a entamé des procédures judiciaires pour que ce règlement soit invalidé³¹⁹, mais entre-temps, elle

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Steve Rukavina, « Tracey Deer, creator of Mohawk Girls, fears eviction from her native Kahnawà:ke where show is set », *CBC News*, 3 avril 2017, en ligne, <<https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/tracey-deer-creator-of-mohawk-girls-fears-eviction-from-her-native-kahnawake-where-show-is-set-1.3991142>>, consulté le 14 septembre 2021.

est excommuniée, étant perçue comme une traître à sa nation. La bataille personnelle de Deer n'est pas sans rappeler celle de Mary Two-Axe Earley. Dans les années 1960, Earley, également originaire de Kahnawà:ke, entreprend une bataille pour empêcher que les femmes autochtones qui se marient à des non-autochtones perdent leur statut d'Indiennes inscrites en raison d'une modification de la *Loi sur les Indiens*. En 1876, l'alinéa 12(1)b de la *Loi* stipule que les femmes devaient se marier avec des Indiens inscrits afin de conserver leur propre statut. Le statut d'Indien est donc déterminé, depuis cet alinéa, par la lignée masculine. Mary Two-Axe Earley, elle-même visée par la loi, mobilise les femmes autochtones et fonde l'Association des femmes autochtones du Québec, alors que le gouvernement et la Fraternité nationale des Indiens (maintenant l'Assemblée nationale des Premières Nations) font peu d'efforts pour remédier à cette forme de discrimination. Il faut attendre une modification apportée à la *Loi sur les Indiens* en 1985 pour que les femmes autochtones puissent conserver leur statut d'Indienne inscrite et le transmettent à leurs enfants, peu importe avec qui elles choisissent de se marier³²⁰.

Contrairement à Earley qui menait une lutte contre le gouvernement fédéral, responsable de la *Loi sur les Indiens*, la bataille de Tracey Deer est engagée contre le Conseil de bande de Kahnawà:ke, qui a mis en place le règlement sur les membres dans les années 1980. Sa lutte se déroule donc au sein même de la communauté. La réalisatrice prend courageusement en charge cette question douloureuse à laquelle sont confrontées plusieurs personnes en la transposant au petit écran, malgré la possibilité d'une réception négative. Il faut comprendre que cette transposition peut équivaloir,

³²⁰ Amanda Robinson, « Mary Two-Axe Earley », *L'Encyclopédie canadienne*, 2017, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mary-two-axe-earley>>, consulté le 21 septembre 2021.

pour certaines personnes de la communauté, à « laver son linge sale » en public. Or, pour une communauté minoritaire, l'exposition publique d'affaires internes peut nourrir les préjugés de la société dominante à son égard. Cette crainte bien réelle explique sans doute le choix de traiter le sujet, ainsi que bien d'autres problèmes, avec humour :

But fiction, especially television, you get to get into people's homes. You get to go where, for them, it's really safe. Their living rooms are really safe and they have the power to turn it off if they don't want to watch it and nobody sees them turn it off, so, for me, getting into people's living rooms is the place to go. And in order for them not to turn my show off: humour, comedy, lightness. I don't think people are going to watch a dark, depressing show about natives that just might make them feel guilty, or bitter, or annoyed. And, by the way, we turn on the TV to escape the things in our own lives that make us bitter and annoy us. We turn to TV to have a break. So, I don't think I would ever make a dark, gritty Aboriginal show. I already live that, why would I want to make that show, you know?

And who wants to watch it? We see it on the news already! So, for me, the power has been in the comedy. Because I think that lets people's walls down. And when we can laugh together, when we're inviting people to laugh with us, at us—I mean, some of the stuff we're doing and some of the things, the girls fighting and putting up with some of these loser guys, yeah, laugh at us. Laugh at these characters. And I think characters as well. You can fall in love with a character and root for that character and relate to that character and I think that's also a really powerful way in.³²¹

Mohawk Girls a d'abord été diffusée sur la chaîne APTN avec des contraintes de langues. Il faut savoir que les séries présentées sur cette chaîne doivent être dans une des deux langues officielles et dans une langue autochtone. Ce qui explique que la série a été diffusée en deux versions : une anglaise parsemée de quelques mots en

³²¹ Tracey Deer, *op. cit.*, [41:27].

kanien'kéha, et une doublée entièrement en langue kanien'kéha. Cette double version suit la volonté de Deer de refléter la réalité langagière de sa communauté :

In Mohawk Girls, we do put Kanien'kéha within the show here and there, some characters speak it, but the reality is that, in my community, a very small amount of my people speak it. You've met one of them, Akwiratékha' [Martin]³²². He's phenomenal. And there are many young people like that who are really taking charge of making sure that this language survives. So, it doesn't make sense in my show to have everyone speaking Kanien'kéha, so we've chosen a few characters and made sure that in terms of their back story, it makes sense that they speak it. So, one has a mother who was a Mohawk teacher; so that Mohawk teacher made sure that her daughter had it. One has a really close relationship with her grandmother, and her grandmother speaks it. But it's not all over the show, at all.³²³

La (non-)présence de la langue kanien'kéha est un enjeu central en lien avec l'identité dans la série. Alors que des aîné·e·s parlent couramment la langue et que celle-ci est employée lors de cérémonies traditionnelles, comme lorsque l'Ohen:ton Kariwa'te'kwan (L'Action de grâce) est prononcé, la majorité des gens ponctuent leurs dialogues en anglais avec des mots de salutations et d'amour en Kanien'kéha. Dans la série, on suit le personnage d'Anna qui assiste à des cours de langue donnés par Thunder, l'ancienne flamme de son amie Bailey, et on constate rapidement que la classe est pleine de jeunes femmes qui s'y retrouvent sans doute plus pour se disputer l'attention du beau policier que pour apprendre le kanien'kéha. Tout le monde s'entend publiquement sur l'importance de connaître la langue, mais l'apprentissage s'avère un travail de longue haleine. En revanche, le sentiment intime de honte habite certaines

³²² Akwiratékha' Martin, traducteur et enseignant de langue kanien'kéha, a été conférencier invité dans le cadre d'une table ronde du Chantier de recherche *Traduire les humanités*, Université Concordia, 2 février 2017.

³²³ Tracey Deer, *op. cit.*, [24:00].

personnes parce qu’elles se comparent à d’autres qui maîtrisent mieux le kanien’kéha, créant ainsi une sorte de hiérarchie implicite dominée par ceux qui incarnent le mieux l’identité mohawk en en parlant la langue.

4.5 Les fonctions du langage

Comme vu plus haut, Deer cherche, à travers cette fiction, à refléter l’usage réel et majoritaire du kanien’kéha parmi les gens qui l’emploient. Cette recherche ne l’empêche donc pas d’utiliser la langue anglaise, dans son usage mineur, notamment celui du « *Rez English* » spécifique à Kahnawà:ke ou K-Town. On y emploie certaines expressions idiomatiques particulières, dont l’adjectif « *beast* » – qu’on peut traduire par « bête » – pour décrire tout ce qui est jugé favorablement : « *Wow, you were a real beast on the dancefloor !* ». Aussi, on note l’emploi d’un ton de voix distinctif, parfois à des fins moqueuses ou ironiques. Toutes ces caractéristiques servent à marquer l’identité autochtone par l’adaptation créative d’une langue coloniale imposée à travers le système des pensionnats³²⁴. Le parler de K-Town se veut familier et même intime. D’ailleurs, c’est pour cette raison que les gens se moquent du personnage de Zoe puisqu’elle emploie un niveau de langage jugé trop formel et qu’Anna se fait traiter de blanche parce qu’elle ignore les expressions courantes. Les variations de la langue anglaise font apparaître les relations et les conflits entre les différents agencements d’énonciation. En suivant Deleuze et Guattari, on pourrait dire que le parler de K-Town est l’usage mineur d’une langue majeure et, en ce sens, le parler de K-Town fait vibrer l’anglais et est branché sur l’immédiat politique. Cet anglais familier, propre à

³²⁴ Kalina Newmark et al., “English Prosody and Native American Ethnic Identity”, *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, vol. 21, n° 2, 2015, en ligne, <<https://repository.upenn.edu/pwpl/vol21/iss2/17>>, consulté le 18 septembre 2021.

Kahnawà:ke, où il côtoie la langue kanien'kéha, devient une des surfaces d'agencement de diverses machines, notamment politique, intime et économique.

Quant à la traduction en langue kanien'kéha, le processus se démarque par son aspect collectif et comique :

But we do have a Mohawk version of the show, which is what Akwiratékha' [Martin] spearheads. What's been interesting in that process is that a lot of the conversations that happen in the show—about sex, about asshole boyfriends, about, you know, beating up some girl, these are not the typical conversations going on back home in Mohawk. The Mohawk language, where it's being used, it's being used in the home with children, you're talking with elders. You know, you're not talking about your sex life, back home, in the Mohawk language. Akwiratékha' translates everything. So he had to often find ways to say what the girls were saying. So, he had to go talk to some Elders and say: "this is what they're saying—I won't even say what they're saying, it's dirty!" But he had to go to Elders and say, "So, this is what's happening and she's saying this. How would I say that?" And everybody would sort of be scratching their heads. Our language is very descriptive so it's not a direct translation. So, he had to come up with ways. And the bigger challenge, in dubbing a show, you need the mouth to move with the words. So I can't have my mouth closed and the words keep going on. As a viewer, you're going to be disturbed by that. So not only did he have to translate everything into Kanien'kéha, he also had to translate it in such a way that it fit the English moving mouth—that's crazy hard, crazy hard! So impressive!³²⁵

Comme la langue kanien'kéha fait habituellement partie de l'enseignement des enfants ou des cérémonies traditionnelles, le fait d'activer la langue pour représenter d'autres formes de vie – en l'occurrence le quotidien de jeunes femmes en quête d'amour – dynamise les possibilités de la langue³²⁶. On pourrait dire, à l'instar de Wittgenstein,

³²⁵ Tracey Deer, *op. cit.*, [25:19]

³²⁶ Giorgio Agamben, « Forme-de-vie », *Multitudes*, vol. 15, 1993, en ligne, <<https://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>>, consulté le 25 octobre 2021.

que les jeux de langage habituels de la langue kanien'kéha renvoient le plus souvent à des pratiques cérémoniales ou encore aux conversations avec les enfants ou les aîné·e·s puisque les personnes d'âge adulte ont peu accès à la langue en raison de leur passage dans les pensionnats autochtones. Comme la série explore des activités peu représentées, il arrive que les ressources linguistiques n'existent pas dans la langue – dans le cas de néologismes, par exemple – et qu'elles doivent être créées dans la traduction à partir de l'anglais. Ceci s'avère relativement facile puisque la langue kanien'kéha, étant à la fois descriptive et agglutinante, peut former des néologismes pour exprimer des jeux de langage jusque-là inexplorés. Malgré les contraintes liées au doublage et donc à la longueur des mots possibles, il est fascinant de constater que la langue kanien'kéha, la plupart du temps décrite comme étant en voie de disparition et souvent évoquée comme une langue d'une époque lointaine, est en fait capable d'articuler des formes de vie contemporaines.

Fait intéressant, la série *Mohawk Girls* a été diffusée sur la chaîne Omni et a été traduite en mandarin pendant trois saisons avant même d'être traduite en français. La série est maintenant disponible sur la chaîne APTN en version française, mais elle a été traduite en France, ce qui produit une malheureuse dissonance pour le public, qui perd tout semblant d'un parler familier pouvant résonner avec le contexte sociolinguistique environnant. Voilà un effet de la mondialisation de la culture qui nivelle ou détruit tout semblant de diversité linguistique.

4.5.1 Des sémiotiques mixtes

Le récit sériel qui s'articule dans *Mohawk Girls* illustre la portée de la fiction comme reflet de la réalité. En plus d'être une œuvre de divertissement, la série a une fonction pédagogique avec l'analyse qu'elle présente des effets du colonialisme contemporain

sur la vie de jeunes femmes mohawks. *Mohawk Girls*, en se déployant dans un espace-temps élargi grâce à la modalité télévisuelle, bouscule les codes implicites et les non-dits en tentant de travailler divers régimes sémiotiques à la fois, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de K-Town. En s'attachant aux personnages de Bailey, Anna, Zoe et Caitlin, le public est amené à voir une expression langagière, mais aussi des désirs, des affects, des mouvements, des peurs et des gestes individuels en marge des agencements dominants.

Les femmes, alors qu'elles cherchent à façonner leur propre subjectivité, sont prises dans les contraintes particulières d'une relation de pouvoir colonial et d'une relation de pouvoir au sein même de leur communauté. Les pressions pour sauvegarder les traditions, pour assumer une forme d'identité dictée par un agencement collectif au pouvoir, et pour trouver un partenaire au sein de la communauté, sont autant de conditions de vie peu connues ou comprises par quiconque n'y vit pas. Tracey Deer, elle-même en marge de sa collectivité par ses prises de positions en faveur de l'émancipation des femmes (et des personnes bispirituelles, favorablement représentées), a fait de cette série un tremplin pour aborder des sujets épineux dans l'espoir de susciter le dialogue et de forger des solidarités. Enfin, l'usage de la langue kanien'kéha dans le mélange plurilingue de la version anglaise de la série et dans la version doublée fait vivre la langue ancestrale dans un espace-temps contemporain qui démontre son adaptabilité aux réalités d'aujourd'hui et, du même souffle, participe à la diffusion, à la documentation et à la revitalisation de la langue.

CHAPITRE V

TRADUCTION SÉMIOTIQUE EN MILIEU URBAIN

Jusqu'ici, j'ai présenté la façon dont différentes productions artistiques font usage des modalités narratives du théâtre, du cinéma et de la télévision pour dévier des discours dominants coloniaux. Ces productions créent des systèmes d'énoncés qui s'apparentent à des agencements collectifs d'énonciation dans l'objectif de forger de nouvelles coordonnées de lecture décoloniales, et ce, en fissurant la matrice coloniale par le biais d'une pensée frontalière. Celle-ci a été conceptualisée, à la fois, par les théoricien·ne·s du postcolonialisme comme Homi Bhabha, Gayatri Spivak et Sherry Simon ainsi que dans le domaine de la sémiotique par Youri Lotman avec sa notion de « sémiosphère³²⁷ ». Cette pensée, qui se situe aux confins du pouvoir colonial, vient s'agencer aux régimes sémiotiques de la matrice coloniale pour rompre le rapport de prédominance qui les détermine. Avec sa représentation de la vie à Kahnawà:ke, à quelques kilomètres de Montréal et de ses nombreuses scènes filmées dans la métropole, la télésérie *Mohawk Girls* est emblématique du tournant urbain dans les arts autochtones.

La volonté de se réappropriier l'espace urbain relève d'un objectif double. D'une part, elle reflète la volonté de traduire la réalité démographique de la présence des personnes autochtones dans les villes et, d'autre part, la lutte contre l'invisibilisation historique de ces mêmes corps autochtones – tant physiques que politiques –, hors de l'espace rural et cloisonné de la réserve, celui-ci étant juridiquement établi par le gouvernement

³²⁷ Éric Alliez & Anne Querrien (2008), « l'effet-guattari », *Multitudes*, n° 34, p. 23.

« comme espace indien de référence³²⁸ ». L'espace urbain est ainsi négocié et réapproprié par des créations artistiques cherchant à réanimer la présence millénaire des corps autochtones sur ces territoires urbains qui agissaient déjà, bien avant l'établissement de la société coloniale, comme lieux de rassemblements.

Cette partie de la thèse se consacre à l'étude de projets de création dans l'espace public, allant d'expositions en arts visuels à des événements éphémères en architecture, en passant par des festivals ponctuels et des actes de transformations toponymiques. L'analyse de ces projets à travers la traduction intersémiotique permet, d'une part, de décloisonner le rôle de la traduction de la littérature et des formes narratives et, d'autre part, de problématiser la traduction en tant que pratique de transcréation politique de la matière verbale. Ainsi, l'étude porte sur divers documents polysémiotiques comportant une parole écrite ou orale dont le sens est saisi au sein d'un système de signes verbaux et non verbaux qui lui servent tantôt d'ancrage, tantôt de relais. Dans ces cas, l'acte de traduire s'apparente à une réexpression décoloniale et à une éventuelle transmutation se déployant dans un système de signes verbaux et visuels³²⁹.

Cette mise en scène visuelle de la traduction présente la pratique au prisme d'instances d'anthropophagie culturelle. Cette théorie – d'abord élaborée dans les années 1920 par les avant-gardes modernistes de São Paulo, et plus précisément à travers le poème culte d'Oswald de Andrade – a réactivé dans sa literalité le rituel de dévoration présumément pratiqué par les Tupinamba du territoire brésilien au début de la colonisation³³⁰.

³²⁸ Ioana Comat, « Sortir de l'invisibilité », *Géographie et cultures*, n° 81, 2012, en ligne, <<http://journals.openedition.org/gc/164>>, page consultée le 29 septembre 2021.

³²⁹ J'emprunte ces deux fonctions à Barthes qui les applique aux systèmes de signes visuels. Voir Roland Barthes (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, pp. 40-51.

³³⁰ Cette version du mythe cannibale est celle des Européens. Des documents jésuites relatent qu'en 1556, l'évêque Pedro Fernandes de Sardinha et un équipage de 90 hommes, ayant pour mission de convertir

S'appropriant ces mythes fondateurs du Brésil comme lieu de colonisation, les modernistes brésiliens ont fait de la théorie anthropophage un outil de résistance anticoloniale dans le domaine artistique, entre autres pour théoriser une éthique de la création dans un contexte de cultures autochtones, noires et coloniales européennes en plus des multiples vagues de migration.

Dans la discipline traductologique, la relecture du manifeste mythique de Andrade par le traducteur littéraire Haroldo de Campos a permis de théoriser la traduction comme discours critique, poétique et idéologique³³¹. L'anthropophagie, en tant que théorie culturelle, sous-tend des pratiques qui visent à démanteler l'appareillage conceptuel occidental en s'en prenant aux mécanismes de l'impérialisme théorique et ses dualités traditionnelles : langue standard / idiomes régionaux, texte source / texte cible, original / copie. Les théoriciens brésiliens, en évoquant le tabou du cannibale ancré dans la psyché coloniale, proposent de dévorer l'Autre européen pour récupérer et redéfinir la notion de différence ayant servi à minoriser les peuples sud-américains:

The thought of devouring of the universal cultural heritage, formulated not from the insipid, resigned perspective of the "noble savage" ... but from the point of view of the "bad savage", devourer of whites - the cannibal. The latter view does not involve a submission (an indoctrination), but a

les Autochtones Caeté, auraient été dévorés par ces derniers. Dans un deuxième temps, Hans Staden, un explorateur allemand qui s'était rendu au Brésil en 1548 et 1555, relate avoir été emprisonné pendant neuf mois avant d'être libéré après que le groupe autochtone a eu décidé de ne pas le dévorer. À son retour en Europe, Staden publiera ses écrits de voyage, un mélange de faits et de fiction. Quoiqu'on puisse douter de la véracité des événements, la figure du cannibale fait partie de l'imaginaire culturel tout comme la notion d'anthropophagie comme politique de relation à l'autre. Celle-ci se déclinerait en deux possibilités devant l'altérité, soit la dévoration de l'autre pour en absorber sa puissance vitale, ou alors l'abandon si ce dernier ne possède pas la force convoitée. Voir Oswald de Andrade, Suely Rolnik, *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, Paris, Éditions BlackJack, coll. PileFace, 2011, p. 8-10.

³³¹ Else Ribeiro Pires Vieira, "Liberating Calibans. Reading of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation", dans *Post-Colonial Translation*, Susan Bassnett et Harish Trivedi (dir.), Londres, Routledge, 1998, p. 96.

transculturation, or, better, a "transvalorization": a critical view of History as a negative fonction (in Nietzsche's sense of the term), capable of appropriation and of expropriation, de-hierarchization, deconstruction. Any past which is an "other" for us deserves to be negated. We could say that it deserves to be eaten, devoured. With this clarification and specification: the cannibal was a polemicist (from the Greek polemos, meaning struggle or combat) but he was also an "anthologist": he devoured only the enemies he considered strong, to take from them the marrow and protein to fortify and renew his own natural energies.³³²

La métaphore libératrice cannibale passe par la traduction pour déstabiliser la logique eurocentriste et ses conceptualisations métaphysiques. Dès lors, les notions de langue pure, de langue commune, de génie national, de supériorité de l'original, telles qu'elles servaient à maintenir les fondements européens d'une race pure et d'une langue première, sont ébranlées au profit d'une mise en valeur de la différence. Bien que la théorie anthropophage participe au tournant culturel en traductologie, il n'est pas question ici de plaquer l'expérience de la colonisation brésilienne à celle sur l'île de la Tortue, plus précisément à Tiohtiá:ke. Il s'agit plutôt de déceler comment cette théorie porte en elle une politique de l'altérité. Cette éthique de la relation comme outil de résistance servira à alimenter la réflexion sur le potentiel d'un *devenir-autre* par la création. La théorie anthropophage sert à poser un défi épistémologique aux récits hégémoniques, une forme de parricide et de dévoration des originaux pour en faire de ces derniers des incarnations reflétant la différence et un renversement des récits dominants³³³. Les œuvres décrites ci-dessous manifestent la façon dont la traduction peut contribuer à recartographier le rapport à l'espace et à constituer des lieux de mémoire qui relèvent de la contre-traduction ou encore de la traduction comme

³³² Haroldo de Campos, "The rule of anthropophagy: Europe under the sign of Devoration", traduit par M.T. Wolff, *Latin American Literary Review*, 14 (27), janvier-juin, 1986, p. 44.

³³³ Else Ribeiro Pires Vieira, 1998, *op. cit.*, p. 96.

« transfusion ». De fait, ces formes d’anthropophagie culturelle apparaissent à travers les retraductions ou réexpressions du patrimoine artistique de la ville, le transformant en lieu de contestation et de convergence pour le déploiement d’une sémiotique décoloniale.

5.1 *Hochelaga Rock* de Hannah Claus : relecture anthropophage de Montréal³³⁴

Les toponymes du territoire renvoient à une multitude de temporalités et de savoirs. Montréal, nommé Tiohtiá:ke par les Haudenosaunee, signifie « Là où les gens se séparent » ou encore « coupée en deux », en référence au fleuve Saint-Laurent (Kahrhionhwa’kó:wa – « la grande rivière »³³⁵) qui se sépare en deux autour de l’île de Montréal. Dans sa dénomination en langue française, Montréal est un toponyme dérivé de « Mont-Royal », appelé ainsi par Jacques Cartier, qui a également maintenu qu’un village appelé Hochelaga s’y trouvait lorsqu’il était de passage pendant cinq minutes en 1535 avant de repartir en France avec, en otages, les deux fils du chef Donnacona, pris à Québec. Un des monuments actuels qui cimenter ce discours de Jacques Cartier fait l’objet de l’exposition *Hochelaga Rock*³³⁶ de Hannah Claus, artiste visuelle de descendance kanien’kehà:ka (mohawk) et anglaise, originaire de Tyendinaga.

³³⁴ Karim Chagnon, « Trous de mémoire. Hochelaga Rock », *Captures*, vol. 3, n° 1, section contrepoint « La notion d’autochtonie », mai 2018, en ligne, <revuecaptures.org/node/1306>, consulté le 21 avril 2022.

³³⁵ Karonhí:io Delaronde, Jordan Engel (2015). “Montreal in Mohawk”, *The Decolonial Atlas*, En ligne : <<https://decolonialatlas.wordpress.com/2015/02/04/montreal-in-mohawk/>>. Le projet *The Decolonial Atlas* offre une liste détaillée des noms de lieux en langue kanien’keha, et plus largement, le projet publie des cartes de différentes régions d’Amérique du Nord qui déconstruisent la notion d’objectivité des cartes coloniales. Diverses régions sont donc présentées en fonction des peuples autochtones qui y résident, faisant fi des frontières politiques coloniales. Enfin, le projet s’inscrit dans une volonté de décolonisation des savoirs et de revitalisation des langues autochtones

³³⁶ L’exposition *Hochelaga rock* a été présentée à la galerie [articule](#) à Montréal du 21 octobre au 19 novembre 2017.

À partir d'un monument installé en 1925 sur le campus de l'Université McGill dédié à Jacques Cartier et aux Iroquois « disparus » de Hochelaga, Hannah Claus entreprend de fragmenter l'histoire coloniale et l'hypothèse de la « disparition » du village d'Hochelaga. Sur la plaque est écrit :

Près d'ici était le site de la ville fortifiée d'Hochelaga visitée par Jacques Cartier en 1535, abandonnée avant 1600. Elle renfermait cinquante grandes maisons logeant chacune plusieurs familles vivant de la culture du sol et de la pêche.

Figure 5.1 Hochelaga Rock, article, Tiohtiá:ke/Montréal



Dans une série d'impressions numériques du monument enfoui dans la neige, l'artiste décline l'image « originale » de façon à désagréger sa surface et le récit qui y est inscrit. Avec chaque itération de l'image, Claus superpose sur la pierre des cercles noirs et de couleurs, ou encore elle réduit la grosseur de l'inscription jusqu'à la rendre invisible. Ce faisant, Claus brise la linéarité du récit et mobilise la notion de parricide de la théorie anthropophage. Le récit devient poreux tandis que les trous ébranlent la fixité de l'histoire occidentale et remettent en question le savoir des récits coloniaux. Ces formes

qui parsèment la plaque évoquent des impacts de balles, ainsi que le vide : elles brouillent l'apparente rationalité et la totalité de l'histoire³³⁷.

Dans une autre série d'impressions numériques, intitulée « Otsirà:kéhne », un terme désignant les feux qui accueillait les visiteurs sur le territoire des Kanien'kehá:ka, Claus superpose des récits oraux sur l'estampe de la plaque. Ceux-ci, relatés par des dépositaires de savoirs de différents territoires autochtones, deviennent à leur tour des documents historiques contemporains. Lors d'une discussion entre Claus et l'artiste Peter Morin dans le cadre de l'exposition à la galerie Article, Claus explique qu'à l'instar de nombreux peuples autochtones, les pierres représentent pour elle des ancêtres, des gardiens de la mémoire du territoire³³⁸. Les pierres sont des témoins de la fluidité avec laquelle les êtres se déplacent d'un lieu à l'autre. En apposant des formes sur les impressions numériques du monument, Claus crée une tension dans l'objet même entre, d'un côté, la version de l'histoire qui renvoie à l'héritage européen, et de l'autre, des formes de savoirs autochtones qui, jusqu'à maintenant, font partie des « connaissances disqualifiées dans le partage moderne de l'ordre du savoir³³⁹ ».

³³⁷ Megan Mericle, « Documents comme monuments : les temporalités autochtones transformatrices d'hochelaga rock », publication d'article, s/d, en ligne, < <http://archives.article.org/2013-2020/?q=en/node/827>>, consulté le 25 avril 2022.

³³⁸ Discussion entre Hannah Claus et Peter Morin, article, 4 novembre 2017.

³³⁹ Boaventura de Sousa Santos, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, 187, janvier-juin 2011, p. 21-50.

Figure 5.2 Hochelaga Rock, article, Tiohtiá:ke/Montréal



Grâce à des recherches auprès d'aînés et d'expert·e·s de la langue kanien'kéha, Claus recueille une multitude de récits liés au nom « Hochelaga » contredisant les significations les plus connues de l'origine du toponyme. L'origine du nom du village

a fait l'objet de nombreuses études à partir des relations de Cartier, qui nomme le lieu Hochelaga à la suite de son deuxième voyage en 1535. Robinson recense plusieurs sources, dont celles de missionnaires et de chercheurs allochtones, offrant différentes interprétations pour Hochelaga, notamment : « chaussée de castor », « montagnes de gens » et « gens des montagnes ». Robinson note également que les Hurons-Iroquois (Wendat) nomment l'endroit « Teiotiagi » un terme qui, malgré sa différence orthographique, ressemble de près au nom moderne Tiohtiá:ke³⁴⁰.

Lors de son enquête, Claus rencontre l'aîné Billy Two Rivers, de Kahnawà:ke. Ce dernier insiste que le mot Hochelaga n'existe pas en langue kanien'keha. Plutôt, Cartier a peut-être entendu « Osheaga » qui signifie en langue kanien'keha « la personne qui secoue les mains », une possible référence à la façon de saluer des Européens. Lors d'un de ses voyages dans l'Ouest, Claus s'entretient avec un aîné déné qui lui explique que le nom pour Montréal en langue na-déné est effectivement « Hochelaga », signifiant « là où de nombreuses nations se rejoignent ». De fait, les voyageurs déné étaient nombreux à se rendre en territoire haudenosaunee pour y s'y établir et vivre quelques années. L'artiste superpose ces paroles rapportées sur le texte « original » du monument et, ce faisant, pose la question : se pourrait-il que Cartier ait entendu le mot prononcé par un de ces voyageurs ? Claus, par son travail de consultation et de façonnage d'images et d'imaginaires possibles, produit des savoirs artistiques et visuels en ramenant au premier plan les savoirs populaires et indigènes qui s'avèrent pluriels, à l'opposé de la version figée de l'histoire dominante.

³⁴⁰ Percy J. Robinson, "The Origin of the Name Hochelaga", *The Canadian Historical Review*, 23 (3), September 1942, pp. 295-296.

En raison de son positionnement à l’embouchure de la Grande rivière, Tiohtiá:ke était, comme aujourd’hui, une métropole et un lieu de rencontres pour divers peuples. La collection « Otsirà:kéhne », qui se traduit par « auprès du feu », fait référence aux feux installés aux extrémités de Tiohtiá:ke, où les voyageurs étaient accueillis par des scouts à leur arrivée en territoire kanien’kehá:ka³⁴¹. À titre de « gardiens de la porte de l’Est » de la Confédération Haudenosaunee, les Kanien’kehá:ka contrôlaient l’entrée sur l’île en s’assurant des bonnes intentions des voyageurs.

Figure 5.3 Hochelaga Rock, articule, Tiohtiá:ke/Montréal



³⁴¹ Les descriptions ci-dessus proviennent de l’événement « Hannah Claus en discussion avec Peter Morin », à la galerie articule, le 4 novembre 2017, en ligne <<http://archives.articule.org/2013-2020/?q=en/projects/hochelaga-rock>>, consulté le 9 février 2022.

Loin de prétendre à l'unicité d'une version officielle alternative, Claus met en lumière l'équivocité, les discontinuités des histoires et des temporalités. Selon ces hypothèses, Tiohtiá:ke aurait pu être un lieu de rassemblement et de vie pour des voyageurs de différentes nations venus habiter les grandes maisons décrites par Cartier. Puisque les voyageurs venaient de très loin pour se procurer des biens, comme les territoires des plaines de l'Ouest – les Haudenosaunee étaient réputés notamment pour la qualité de leur tabac et leur art de fabrication de leurs canots – les voyageurs demeuraient longtemps sur place, le temps de tisser des liens et d'acquérir diverses connaissances. Cette version de l'histoire, dont on trouve des échos de Kahnawà:ke aux territoires des Déné, déconstruit la version coloniale de Montréal, aussi opportune soit-elle, de la présence d'un peuple iroquoien (et non haudenosaunee) à Montréal en 1535 qui aurait mystérieusement disparu au moment de l'arrivée de Champlain sur l'île en 1603.

Cette *absence* de présence autochtone à Montréal est la pierre angulaire d'un discours local, toujours contemporain, de l'île comme *terra nullius* qui aurait permis à l'empire français de s'établir. Loin d'être une simple question d'histoire ancienne, le débat auquel l'œuvre *Hochelaga Rock* prend part est décidément contemporain tout en donnant du poids à la parole et aux savoirs autochtones pour affirmer que Montréal a toujours été un territoire kanien'kaha (haudenosaunee) et qu'il demeure non cédé à ce jour³⁴², plutôt qu'un territoire où se trouvaient un peuple appartenant à un peuple iroquoien disparu avant l'arrivée de Champlain.

³⁴² Jacynthe Ledoux, « Montréal, territoire non cédé : que dit le droit? », *Radio-Canada*, 26 octobre 2021, en ligne, <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1834612/canadien-montreal-territoire-non-cede-droit>, page consulté le 13 février 2022, consulté le 8 février 2022.

Dans une dernière installation intitulée « *words going from one place to another* », Claus recrée la forme de la plaque de la pierre d’Hochelaga avec de l’acrylique, en taillant le texte de la plaque au laser. Sur ces formes de couleurs sont inscrits des mots en langue kanien'keha. Suspendues au plafond à hauteurs différentes, les formes évoquent des flammes. Les mots, en langue kanien'ke:haka, font référence aux éléments naturels : la terre, l’eau, l’air, le feu, comme autant de pôles qui rassemblent les peuples. Ces mots rappellent également le protocole traditionnel de l’Ohenton Karikatakwa haudenosaunee déjà mentionné, qui milite dans le cadre de l’exposition à pour ancrer la ville dans la culture kanien’kehá:ka.

Claus utilise divers matériaux pour créer une cosmologie et un récit historique enracinés dans le territoire : l’objet de la pierre, la photographie, les impressions numériques et leur superposition sur l’inscription écrite, les formes acryliques découpées au laser pour y inscrire des mots en langue kanien'keha en plus de la vidéo. En retrait de la pièce, la vidéo montre la militante kanien’kehá:ka Ellen Gabriel, connue pour son rôle de négociatrice durant le soulèvement d’Oka en 1990. Militante aguerrie, Gabriel est l’actuelle porte-parole du Conseil traditionnel de Kanehsatà:ke. Elle raconte, dans la vidéo, la lutte actuelle contre le projet d’exploitation d’une mine de niobium sur des terres faisant partie d’une revendication territoriale de plus de trois siècles³⁴³. La présence de la vidéo relie les installations artistiques aux revendications politiques actuelles des Kanien’kehá:ka sur leur territoire.

³⁴³ Ka’nhehsí:io Deer, “Kanesatake traditional government lists its demands for Ottawa to resolve land dispute”, *CBC*, 21 août 2019, en ligne, < <https://www.cbc.ca/news/indigenous/kanesatake-longhouse-demands-oka-land-dispute-1.5255201>>, consulté le 13 février 2022.

5.1.2 Traduction des interfaces culturelles et la diversité des savoirs

À l'heure où l'idée de « territoire non cédé » prend place dans le discours social, on assiste à la mise en scène d'un débat d'idées avec la mise en évidence d'une véritable écologie des savoirs. Dans son exposition, Hannah Claus participe à la traduction, dans l'espace public, de l'intelligibilité des différents types de savoirs présents dans le monde ; pour cela, elle en part du monument *Hochelaga Rock* pour donner à voir des formes de connaissances historiques qui s'incarnent notamment dans la parole et les textes de divers peuples autochtones. Enfin, elle complète cette traversée dans l'histoire et la culture par un retour à l'actualité avec une vidéo de la lutte des Kanien'kehá:ka de Kanehsatà:ke pour leur territoire et contre le développement minier.

Comme d'autres artistes autochtones, Claus joint sa voix à un agencement collectif d'énonciation par le biais de sa pratique artistique visuelle pour traduire ce que signifie la « non-cession » territoriale. Claus participe à la remise en cause du lieu commun de *terra nullius* sur lequel s'est fondée l'entreprise coloniale en Nouvelle-France et, plus particulièrement, à Montréal. Dans les deux cas, son œuvre visuelle sert à traduire des notions juridiques qui s'étendent au discours sociopolitique. D'ailleurs, au mois d'octobre 2021, le club de hockey des Canadiens a entrepris de faire une déclaration de reconnaissance territoriale avant chaque match à domicile à Montréal, ce qui a eu pour effet de remettre à l'avant-plan de l'actualité l'idée de la métropole comme territoire autochtone. Le gouvernement québécois a rapidement fait de dénoncer cette affirmation en affirmant que Montréal n'était pas un territoire non cédé, en raison notamment du fait que l'histoire ne faisait pas consensus quant à *quel peuple* occupait ce territoire. À cet égard, le ministre des Affaires autochtones, Ian Lafrenière, a déclaré : « C'est important de reconnaître que les Premières Nations étaient là avant

nous *et qu'on cohabite ensemble*, mais là, on embarque dans un débat d'historiens qui ne s'entendent pas, donc c'était peut-être une erreur. »³⁴⁴

Cette décision du Canadien de Montréal a ranimé les débats (déjà présent depuis quelques années) dans l'arène médiatique et politique quant à la reconnaissance contemporaine du territoire autochtone en le diffusant à un plus large public. À bien des égards, cette reconnaissance, bien que symbolique, s'érige contre le récit historique dominant, à savoir la disparition des Iroquois et l'île de Tiohtiá:ke comme *terra nullius*. Dans les faits, il s'agit d'être en mesure de reconnaître la violence coloniale, autant française qu'anglaise.

L'œuvre *Hochelaga Rock* de Hannah Claus est exemplaire d'une fissure contre l'absence de la présence autochtone historique et contemporaine sur le territoire de la métropole, comme sur le reste du continent, l'idée d'une absence instaurée par la pensée coloniale. Boaventura de Sousa Santos désigne diverses logiques qui produisent de telles absences dans la sémiose coloniale. Ces disparitions, à l'instar du « régime de l'omission dans l'habitude » formulé par Bruno Latour³⁴⁵, deviennent perçues comme des alternatives non crédibles à ce qui est *censé* exister selon la logique dominante. Suivant cette logique, la modernité occidentale met de l'avant une « monoculture du

³⁴⁴ Patrice Bergeron, « *Les Mohawks réprouvent le gouvernement Legault dans la controverse du "territoire non cédé" de Montréal* », *La Presse*, 21 octobre 2021, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2021-10-21/territoire-non-cede-de-montreal/le-conseil-mohawk-de-kahnawake-irrite-par-le-gouvernement-legault.php>>, consulté le 15 février 2022. Je souligne.

³⁴⁵ Il est ici question de l'énonciation lorsqu'on questionne le sens donné d'une chose (dans ce cas, l'absence autochtone sur l'île de Montréal). Latour dira que dans l'habitude, tout apparaît comme naturel et déjà donné, comme si le processus qui a mené au sens est évacué et toute forme d'énonciation est effacée. C'est le domaine des « essences » de l'habitude. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2012, 504 p.

temps linéaire » selon laquelle l’histoire ne peut avoir qu’un seul sens et une seule direction. Ainsi, il devient impossible d’admettre une multiplicité de temps historiques qui convergent dans le contemporain³⁴⁶.

Suivant cette logique, l’acte de fondation européenne de Montréal, de la performance originelle de la croix que l’on pique sur le mont Royal, et les répétitions rituelles subséquentes de l’appropriation de ce territoire comme l’installation de la pierre d’Hochelaga sur le campus de McGill, n’admettent pas la possibilité d’autres trajectoires historiques comme celles mises en avant dans l’œuvre de Hannah Claus, notamment les savoirs transmis par divers peuples de la présence autochtone sur ces terres.

En ce sens, le monument en l’honneur de Jacques Cartier constitue une manifestation symbolique et discursive de la colonie de peuplement. Comme le détaille Dalie Giroux dans « Le corps et les signes », la création du concept de « nouveau monde » s’avère un travail de signification de l’exclusion dans l’espace et le temps³⁴⁷. Le procès d’établissement des Européens sur l’Île de la Tortue se fait à travers l’itération constante d’une monoculture à son image coloniale de peuplement ; l’idée que le continent soit vide de corps physiques, sociaux ou politiques, notamment en décrivant comme sauvages les peuples qui s’y trouvent, de quoi légitimer la violence fondatrice des colonies.

L’œuvre *Hochelaga Rock* agit alors pour fissurer cette apparence d’omission ou encore tout ce qui se retrouve à l’extérieur des frontières déterminées par la matrice coloniale.

³⁴⁶ Boaventura de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁴⁷ Dalie Giroux, « Le corps et les signes », *op. cit.*, p. 121.

Pour ce faire, la production artistique offre une démonstration visuelle de cette anthropophagie en créant des rapports isomorphes entre des textes – le récit du rocher Hochelaga sur le campus de McGill d’un côté et ses traductions de l’autre. Dans *Hochelaga Rock*, chaque œuvre devient une entité à la fois autonome et un pôle réciproque. Ces traductions répondent tour à tour au récit de Cartier en valorisant d’autres visions du monde et d’autres historiographies.

Sans se limiter au texte, cette mise en scène de la traduction anthropophage s’applique à des manifestations culturelles comme celle de *Hochelaga Rock* de Claus où les itérations du texte de la plaque sont trouées ou encore superposées à des extraits des récits oraux sur l’histoire de *Tiohtiá:ke/Hochelaga/Osheaga*. Ces traductions anthropophages remplacent le texte « original » de la pierre. En superposant des récits de la parole et de la mémoire déné, cri et kanien’kehá:ka de l’occupation de Montréal et de ses voyageurs, les images de Hannah Claus « avalent » la version « officielle » et coloniale de l’histoire. Contre l’apparente linéarité de l’histoire de Montréal présentée par Cartier, Claus propose des installations qui fragmentent la notion d’un récit unique grâce à une multiplicité de traductions/créations rompant avec le monocentrisme politique et culturel européen. La traduction fait office de catalyseur pour révéler le caractère construit de l’apparente authenticité du discours de Cartier. L’usage de matériaux tels que des formes acryliques et des impressions numériques se superposant au texte « original » de Cartier constitue une autre façon de proposer une anthropophagie de la matière pour marquer la contemporanéité des langues et des savoirs des peuples kanien’kehá:ka, déné et cri.

Ces itérations anthropophages sur le plan esthétique et discursif remettent en question la notion de l’origine et de la traduction. Peut-on qualifier d’« originale » la pierre et le

discours qu'elle porte en l'honneur de Jacques Cartier ? L'œuvre *Hochelaga Rock* est-elle une simple « traduction » décoloniale ? Ne serait-ce pas plutôt le récit de Cartier, réitéré par la pierre Hochelaga Rock, qui s'avère une interprétation – voire une traduction coloniale – de l'île et de ses habitant·e·s au XVI^e siècle ? Peut-être ces objets constituent deux pôles discursifs autonomes avec des récits historiques irréconciliables qui déterminent encore des visions contemporaines du territoire ? Ces objets, comme des textes sources (originaux) et cibles (traductions), entretiennent un rapport anthropophagique avec le discours historique à adopter. Ainsi, ces itérations symboliques culturelles créent un imaginaire de la traduction tel un espace-temps trouble où sont travaillées la signification du territoire et la première trace de Jacques Cartier jusqu'à aujourd'hui, avec la lutte de Kanehsatà:ke contre l'extraction minière où s'opposent encore des visions du territoire comme *terra nullius* ou comme terre des Kanien'kehá:ka. Le mythe original de la fondation coloniale se voit sans cesse dévoré par sa traduction de façon que cette dichotomie entre l'original et la traduction s'apparente à une boucle où se joue à répétition la violence fondatrice de la colonie. Dès lors, les traductions s'apparentent à des agencements machiniques au sein de la matrice coloniale. L'agencement contemporain anthropophage et décolonial déployé par les arts, et auquel l'œuvre de Claus participe, travaille alors les fissures de la matrice coloniale et son discours dominant, permettant des prises de parole et de contestation.

De cette manière, la traduction culturelle décoloniale comme forme de diplomatie publique – à la fois autochtone et allochtone –, articule ce qui est nouveau pour certain·e·s et très ancien pour d'autres. La traduction permet de se distancer de la théorie occidentale – dans ce cas, l'hypothèse de la mystérieuse disparition des Iroquoiens du Saint-Laurent après la visite de Jacques Cartier dans le domaine de

l'histoire. La traduction artistique et visuelle des savoirs des peuples autochtones quant à l'occupation du territoire ouvre des espaces analytiques pour des réalités surprenantes, parce que nouvelles, ignorées ou rendues invisibles.

5.2 Autochtoniser Montréal par l'architecture et le design urbain

L'année 2017, qui a donné lieu à l'exposition *Hochelaga Rock*, s'est avérée faste pour les projets qui visent à mettre en avant, dans la place publique, la présence autochtone à Montréal. Il faut dire que la ville célébrait alors le 375^e anniversaire de sa « fondation » sur fond de campagne électorale avec le maire de l'époque, Denis Coderre, qui déclara publiquement Montréal « métropole 2017 de la réconciliation³⁴⁸ ». Mais que signifie une telle célébration lorsque celle-ci renvoie à un mythe colonial de *terra nullius* qui nie l'occupation millénaire des Autochtones sur ce même territoire ? Peu d'écrits critiques de cette célébration sont disponibles, mise à part la parution des Cahiers du CIÉRA sur cet événement patrimonial. Celui-ci contient par ailleurs de nombreuses entrevues avec des personnes autochtones engagées dans divers projets, à la fois artistiques et communautaires, qui portent un regard sur les dynamiques coloniales s'étant déployées lors des festivités. L'intégration tardive des projets autochtones aux célébrations du 375^e anniversaire de Montréal, la récupération politique, la superficialité de la réflexion entourant la question de la réconciliation et l'exclusion des Autochtones au sein des instances décisionnelles démontre la tension

³⁴⁸Pierre Saint-Amand, « Montréal veut devenir la métropole de la réconciliation avec les Autochtones », *L'Actualité*, le 28 avril 2017, en ligne, <<https://lactualite.com/actualites/montreal-veut-devenir-la-metropole-de-la-reconciliation-avec-les-autochtones/>>, consulté le 31 mars 2022.

toujours existante entre le *statu quo* produit par le discours gouvernemental et le contre-discours autochtone³⁴⁹.

Dans ce contexte des activités du 375^e anniversaire de Montréal, l'étude que je me propose de faire désormais sur les projets de design et d'architecture présentés par Montréal Autochtone/Native Montreal (MA/NM) porte, en grande partie, sur des propositions d'activités qui, cinq ans après leur présentation initiale, n'ont toujours pas vu le jour. Nous aborderons les retombées de cet événement, mais qui demeurent symboliques. À titre d'exemple, l'inclusion du pin blanc dans le drapeau de Montréal et ses armoiries visait à conférer aux Peuples autochtones le statut de peuples fondateurs parmi d'autres – une reconnaissance quelque peu incongrue puisqu'elle évince la question de la présence millénaire des Peuples autochtones et de la violence de la colonisation. Une stratégie de réconciliation municipale a été élaborée par le maire Coderre et sa successeure, Valérie Plante, qui inclut le changement de toponymes pour certains lieux dans la ville en langue kanien'kéha, de façon à valoriser la présence Kanien'kehá:ka sur le territoire, notamment avec le changement du nom de la rue Amherst par Atateken.

Ces actes de contre-translation, au-delà d'offrir une reconnaissance symbolique, font peu pour répondre aux aspirations quotidiennes de la communauté autochtone urbaine et ne se traduisent pas nécessairement en pouvoir concret. On pourrait dire que ces initiatives relèvent, à bien des égards, d'une volonté de décoloniser les espaces publics

³⁴⁹ Caroline Nepton Hotte, « Médiatisation de la “réconciliation” durant les célébrations du 375^e anniversaire de la fondation de Montréal », dans Stéphanie Boulais et Paul Watez (dir.), « Points de vue et expériences autochtones sur le 375^e anniversaire de la fondation de Montréal », *Les Cahiers du CIÉRA*, 17, octobre 2019, en ligne, <<https://www.ciera.ulaval.ca/cahier/2672>>, page consultée le 29 mars 2022.

en passant par des productions artistiques et l'usage de langues autochtones. Elles ont en commun de marquer l'imaginaire, particulièrement celui des allochtones, et d'autres fois de servir d'outils politiques³⁵⁰, à défaut de faire véritablement une différence dans le quotidien des Autochtones qui habitent la ville. C'est à partir de cette posture que l'exposition *Autochtoniser Montréal* a été présentée à l'occasion du Sommet mondial du design, tenu au Palais des Congrès de Montréal du 16 au 25 octobre 2017.

L'exposition, organisée par MA/NM³⁵¹, portait le nom *Autochtoniser Montréal*, reflétant sa stratégie d'éviter d'aborder le sujet de la commémoration, notamment lors du lancement de son *Guide du Design*. Philippe Tsaronsere Meilleur, le directeur de Montréal Autochtone explique :

Le constat à l'origine de ce guide était que nous n'avions pas grand-chose à célébrer parce que nous sommes absents de Montréal. Hormis des activités ponctuelles comme des Pow-Wow, Présence Autochtone³⁵² et les quelques représentations d'artistes qui travaillent fort pour trouver leur place dans le milieu et sur les scènes non autochtones, on n'existe pas ! Le *Guide du Design* témoigne qu'on ne nous a laissé aucune place publique

³⁵⁰ Stéphanie Boulais et Paul Watez, « Le 375^e à l'épreuve des réalisations de l'organisme Montréal Autochtone. Entretien avec Philippe Tsaronsere Meilleur, directeur général de l'organisme Montréal Autochtone / Native Montréal », *Cahiers du CIÉRA*, 17, octobre 2019 p. 92.

³⁵¹ Montréal Autochtone/Native Montreal (MA/NM), un organisme associé au Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec et à l'Association nationale des Centres d'amitié. L'organisme assure des services pour répondre aux besoins de la communauté autochtone urbaine de Montréal avec, notamment, du développement culturel, des services de santé, des services à l'emploi, de l'aide aux devoirs et avec un important volet dédié aux cours de langues autochtones. Puisque les cours de langues sont offerts aux Autochtones et aux allochtones, ma participation aux cours de langue s'est suivie d'un engagement ponctuel à titre de bénévole, notamment comme guide pour cette exposition. Voir leur site internet : <<https://nativemontreal.com/fr/acceuil>>. Philippe Tsaronsere Meilleur est Kanien'kehá:ka et directeur général de Montréal Autochtone depuis 2014.

³⁵² Le festival Présence autochtone parraine la Commission de toponymie sauvage et propose des performances éphémères de géonomastie. Pour ce faire, la Commission rebaptise des lieux à Montréal à l'aide d'affiches qu'elle enlève aussitôt la performance terminée. Par le passé, cette « initiative de géonomastie citoyenne et autonome » a notamment renommé l'angle des rues Sherbrooke et Mackay 8GMAKW qui signifie « frêne » en aln8ba8dawaw8gan (abénaki), l'un des côtés de la Place d'Armes par E'neken Nonkwa:ti qui signifie allée sud en kanien'kéha ainsi que la place des Festivals Makushamit qui signifie « là où se tient la fête » en langue innu-aimun.

et qu'on célèbre en même temps des places publiques qui sont plutôt racistes, rénovées à grand coût de surcroît. Donc, a-t-on quelque chose à célébrer ? Pas vraiment ! Pourrait-on célébrer, cependant, ce qui a été fait partout ailleurs dans le monde et commencer à s'interroger sur le futur des Autochtones ?³⁵³

Le comité de co-design d'Autochtoniser Montréal a créé et lancé *Le Guide du Design : des principes de design autochtones*. L'exposition, intitulée *Ailleurs et Ici*, comptait de nombreux projets existants intégrant les cultures autochtones pour offrir des exemples de ce qui se fait en matière d'aménagements dans les villes, les réserves et les communautés à l'échelle internationale, du Canada et du Québec. Quant à la section *Ici* de l'exposition, l'équipe interne de MA/NM a approché des firmes d'architecture et de design pour qu'elles participent à l'exposition en proposant divers projets³⁵⁴.

5.2.1 Montréal, métropole de la réconciliation ?

Puisque rien n'indiquait que les festivités du 375^e anniversaire de Montréal se concentreraient autour de la commémoration de la présence autochtone et qu'elles réfléchiraient dessus, l'exposition de MA/NM a choisi de présenter des façons concrètes de traduire la notion polysémique de « réconciliation », en suggérant que ce processus devrait passer par autre chose que des changements de nom de rues. En entrevue, Philippe Tsaronserre Meilleur précise les objectifs de l'exposition :

On veut des milieux de vie; pas juste des changements de noms de rue! Même si on en a fait des places publiques – parce que c'est ce qui marque le plus les non-Autochtones –, le vrai débat est la place aux Autochtones dans la ville. Décoloniser la place publique, c'est un beau débat. Mais il faut comprendre que ce n'est pas le débat prioritaire. Le

³⁵³ Meilleur dans Stéphanie Boulais et Paul Watez, *op. cit.*, p. 95

³⁵⁴ Montréal Autochtone/Native Montreal, « Autochtoniser Montréal », Cahier des œuvres, 2017.

vrai débat est qu'on ait nos propres places publiques, des milieux accueillants pour les artistes, architectes, designers et promoteurs autochtones, pour faire des grands projets et des milieux de vie !³⁵⁵

En outre, pour l'organisme de première ligne, la réconciliation doit répondre aux besoins quotidiens de la communauté autochtone urbaine, aussi diversifiée soit-elle, et à ses aspirations futures. Pour ce faire, il a fallu trouver un projet rassembleur, comme la crise du logement, pour parler de l'amélioration des conditions de vie des gens. L'idée du projet *Autochtoniser Montréal* est née d'une consultation sur le logement auprès des membres de Montréal Autochtone. Rappelons que la population autochtone de Montréal rassemble environ 35 000 personnes, faisant de Montréal la ville québécoise avec la plus grande concentration d'Autochtones, une population qui, par ailleurs, a la plus rapide croissance démographique dans tout le Canada. Cette consultation abordait au départ les besoins en logement de la population autochtone de Montréal. Un constat plus large s'est cependant dégagé de cette consultation : l'importance d'intégrer les cultures autochtones dans le design d'immeubles et la création de milieux de vie où les gens peuvent se reconnaître, notamment à travers la représentation culturelle dans les parcs, les quartiers et les rues.

Montréal se targue d'être la métropole 2017 de la réconciliation. Mais en quoi celle-ci consiste-t-elle ? Une réponse se trouve dans la documentation de l'exposition *Autochtoniser Montréal* :

Selon la vision autochtone, la réconciliation est un processus qui passe par la guérison, autant des Autochtones que des allochtones, et dont le but est

³⁵⁵ Meilleur dans Stéphanie Boulais et Paul Watez, *op. cit.*, p. 90.

d'apprendre à cohabiter également et harmonieusement dans le respect, tout en soignant les blessures communes du passé.³⁵⁶

La chercheuse innue Caroline Nepton Hotte demande pour sa part à quoi peut ressembler la réconciliation si la définition de ce terme et des actions que celui-ci implique ne sont pas partagées collectivement.

L'analyse de la couverture médiatique du 375^e anniversaire de Montréal constatée par la Nepton Hotte met en avant l'hypothèse que la perception de la réconciliation diffère entre le point de vue colonisateur et le point de vue colonisé. Les médias de masse, surtout francophones, ont offert un ton festif à des célébrations qui, par leur symbolique, constituent une violence épistémique³⁵⁷. De surcroît, la couverture médiatique a donné à la population l'impression que les objectifs de la réconciliation étaient atteints, atténuant de fait les possibilités concrètes de guérison et de réconciliation. Ce sont ces possibilités que les projets de design et d'architecture avaient pour objectif de présenter, comme autant de façons d'améliorer la qualité de vie des gens et de soutenir, de façon tangible, les modes de vie traditionnels. Puisqu'il n'existe actuellement aucun projet architectural d'envergure qui intègre les cultures autochtones à Montréal, l'exposition avait pour objectif principal de combler l'écart entre la ville et d'autres lieux où se trouvent de tels projets d'envergure. En donnant à voir de telles entreprises au public, que ce soit le musée des Abénakis à Odanak, le Centre communautaire Sakihikan à La Tuque, le Centre de Santé communautaire de la Première Nation Mi'kmaq de Pictou Landing en Nouvelle-Écosse, le centre multifonctionnel du Chapitre de Kayenta de la Nation Navajo aux États-Unis, ou

³⁵⁶ « Autochtoniser Montréal », *op. cit.*, sp.

³⁵⁷ Caroline Nepton Hotte, *op. cit.*, p. 37.

encore le centre d'art Te Oro en Nouvelle-Zélande³⁵⁸, l'exposition faisait rayonner l'architecture autochtone partout dans le monde tout en démontrant comment de tels projets, s'inspirant de principes de design et de valeurs autochtones, voient le jour ailleurs dans le monde.

5.3 Les principes de design autochtone

En se promenant dans l'exposition à partir d'un tracé qui rappelle le rôle vital de l'eau, le public se rend à l'intérieur de reproductions, à échelle réduite, de trois formes inspirées d'habitations traditionnelles autochtones – la Maison Longue (de la famille linguistique iroquoienne), le tipi (de la famille linguistique algonquienne) et le tupiq (de la famille linguistique eskimo-aléoute). À l'intérieur des structures, se trouvent des images de diverses réalisations architecturales autochtones avec des formes fluides, de la symbolique et des contrastes entre différents matériaux.

À titre d'exemple, le projet d'habitations Cowichan (Figure 5) de l'architecte Alfred Waugh donne suite à des ateliers avec les communautés Cowichan, y compris les Aîné·e·s, les jeunes et les membres du conseil. Le besoin d'intégrer des éléments culturels à la conception du bâtiment a été retenu, ce qui a mené à l'utilisation du cèdre, à faire intervenir des artistes et à orienter la structure. La durabilité et la consommation d'énergie se sont révélées un enjeu majeur ; ainsi, les appartements s'orientent-ils tous du même côté, donnant sur une promenade, avec la possibilité d'ajouter des fenêtres pour recevoir plus de lumière diurne. Chaque appartement possède une porte avant et une porte de balcon qui permettent de ventiler transversalement durant les journées de chaleur. Enfin, des espaces communautaires sont nécessaires pour offrir le sentiment

³⁵⁸ Autochtoniser Montréal, *op.cit.*, sp.

que le complexe résidentiel est plus qu'un immeuble à logements. Ainsi, des terrains de jeux, des salles communautaires, des salles d'études, des garderies et des jardins communautaires sont offerts sur le site.

Figure 5.4 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal



Les réalisations existantes sont nombreuses à l'échelle mondiale et répondent à différents besoins exprimés par les communautés. En plus des logements, des centres culturels et communautaires, des écoles, des musées, des aéroports, des instituts de formation, des centres de santé et des centres de bien-être de l'enfant et de la famille représentent autant d'occasions de répondre aux souhaits des communautés, tout en promouvant des principes de design autochtone et, ainsi, des valeurs propres aux philosophies autochtones.

Ces principes de design visent à mettre en valeur le patrimoine autochtone dans les environnements bâtis et dans les espaces publics. Plus fondamentalement encore, l'élément unificateur des principes s'avère être la participation de différents groupes

démographiques aux réflexions menant à la réalisation des projets et, dans le cas de la communauté montréalaise, en reconnaissant que celle-ci est hétérogène, qu'elle provient de plusieurs nations et possède un droit distinct à l'autodétermination. L'importance attribuée à la mise en réseau entre les membres de diverses nations et la transmission des savoirs sert en retour à évoquer un sentiment de fierté identitaire et culturelle. La protection de l'environnement se traduit par l'intégration de la flore et de la faune comme éléments de paysage dans les zones urbaines en s'inspirant des savoirs traditionnels. Ces principes ont guidé Montréal Autochtone dans l'élaboration du projet de l'exposition et dans la création du *Guide du Design*, notamment dans le cadre des projets proposés pour Montréal décrits plus bas³⁵⁹. L'objectif plus large de l'organisme est d'atteindre une reconnaissance officielle et de faire en sorte que la Ville applique ces mêmes principes pour les projets à venir.

5.3.1 Propositions de projets de design et d'architecture à Montréal

Les valeurs autochtones qui guident les principes de design peuvent sembler simples en apparence, mais elles exigent une transformation totale des rapports de pouvoir avec les instances, et ce, à tous les niveaux des gouvernements. De même que des projets autochtones ont été inclus de façon minimale et à la dernière dans la programmation du 375^e de Montréal, la Ville ne parle de réconciliation que rarement et du bout des lèvres, lorsqu'elle n'offre pas des solutions temporaires lors de crises qui captent l'attention des médias³⁶⁰. Aux dires de Philippe Tsaronsere Meilleur, il faut absolument autochtoniser les institutions :

³⁵⁹ Autochtoniser Montréal, *op. cit.*, sp.

³⁶⁰ Je pense ici aux décès de nombreux Autochtones à la suite du déménagement du refuge Open Door près du Carré Cabot, lieu de rassemblement pour nombreux·ses personnes autochtones sans domicile. La Ville a par la suite rapidement mobilisé des fonds pour ouvrir un autre centre de service, Résilience

Ça prend à la fois des professeurs, des aînés, des *knowledge keepers*, etc. qui ont les compétences pour traduire les valeurs autochtones dans les notions occidentales. Montréal Autochtone va pouvoir se positionner pour développer justement une plate-forme de formation en compétence culturelle, c'est-à-dire la maîtrise de l'ensemble des codes et des savoir-faire relatifs à une culture donnée [...] avec un service de sécurisation culturelle et de formation culturelle. L'objectif est d'accompagner du monde [par exemple, des conseillers de ville], de les amener à décoloniser leurs pratiques, leurs gestes [...].³⁶¹

Des projets de design ont déjà été proposés pour Montréal, dont le projet de la firme d'architecture Johanne Aubin Design, *Nations sur le fleuve*. Le programme propose d'aménager un site de rassemblement communautaire sur les rives du Saint-Laurent à Verdun. Élaboré en consultation avec des gardien·ne·s du savoir haudenosaunee, le projet intègre des plantes, des arbres indigènes et un lieu de camping urbain, un bâtiment autonome en énergie, une scène et un foyer extérieur pour des spectacles et des cérémonies, Pow-Wow et Potlachs, ainsi que des allées représentant le Wampum à deux rangs d'origine haudenosaunee. Le Wampum, décrit au chapitre III, est un traité traditionnel qui symbolise l'engagement des deux peuples – autochtone et européen – au respect, à l'amitié et à la paix. Le long des berges, les dix nations autochtones qui occupent le territoire où se trouve le Québec sont représentées par dix canots ainsi qu'un kayak inuit. Chaque embarcation s'inspire de la culture de son peuple et elles sont toutes érigées sur des cylindres d'acier. Le projet propose entre autres d'utiliser des matériaux locaux durables comme le bois, l'acier et le granite afin de réduire l'empreinte carbone.

Montréal. Voir : Laurence Niosi, « Marie-Ève Bordeleau, la réconciliatrice de Montréal », *Radio Canada*, 1 novembre 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1368532/bordeleau-commissaire-montreal-bilan-entrevue>>, consulté le 28 mars 2022.

³⁶¹ Meilleur, dans Stéphanie Boulais et Paul Wattez, *op. cit.*, p. 93.

Figure 5.5 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal



Un deuxième projet présenté dans le cadre de l'exposition provient de la firme d'architecture EVOQ qui possède une expertise dans l'élaboration de projets tels que des aérogares dans les territoires inuit ; la firme favorise la co-création et une démarche impliquant la communauté.³⁶² Néanmoins, elle focalise son attention sur la place d'Armes, devant la basilique Notre-Dame à Montréal, où se trouve la statue de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, « cofondateur » de Ville-Marie avec Jeanne-Mance. La construction de l'effigie, débitée en 1892 à l'occasion du 250^e anniversaire de Montréal, commémore par une inscription taillée dans la pierre l'exploit des

³⁶² Voir le site d'EVOQ pour des exemples de projets dont le Punirniq Air Terminal et le Quaqtq Air Terminal Building : <http://evoqarchitecture.com/galerie-des-projets/>.

colonisateurs qui, « à proximité de cette place [...] affrontèrent les Iroquois, [lesquels] furent vaincus au cours de la bataille en mars 1644 ». On peut continuer de lire : « Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve, tua le chef indien de ses propres mains. »³⁶³ Parmi les seules représentations d'images d'Autochtones dans la ville, se trouvent celles au bas de la statue, où un guerrier iroquois sans nom est à genoux devant Maisonneuve. Dans une autre scène représentée au pied de la statue, on voit de Maisonneuve tirer sur le visage du chef iroquois, et sur d'autres plaques, des chiens attaquer des Autochtones. D'aucuns y voient la glorification d'un ethnocide comme fondement de la colonie française sur l'île³⁶⁴. Cette statue se joint à une longue liste de mémoriaux nord-américains contestés en raison de leur mise en scène de certains personnages ou événements qui évoquent des récits historiques génocidaires et esclavagistes.

La sémiotique s'avère un mode de questionnement particulièrement fécond dans l'étude des fonctions signifiantes des monuments et des mémoriaux, tandis que la traduction intersémiotique se révèle comme une surface de rencontre des diverses interprétations. Umberto Eco applique d'ailleurs sa théorie de « lecteur modèle » à ces objets. Comme des textes, les artisans des monuments supposent un certain lectorat avec un bagage social, des traits culturels et une éducation qui formeront les contours de ses interactions avec les monuments. Ces derniers, dit-il, « sont “idéologiques” c'est-à-dire qu'ils promeuvent une “vision partielle du monde”, qui sélectionne certaines interprétations de la “réalité” au détriment d'autres³⁶⁵ ». Ainsi, les monuments

³⁶³ Fanny Samson, « Ces lieux autochtones méconnus de Montréal », *Radio-Canada*, 23 juin 2017, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1040100/lieux-autochtones-375-montreal-premier-nations>>, consulté le 1 avril 2022.

³⁶⁴ Meilleur, *op. cit.*, p. 95.

³⁶⁵ Umberto Eco, *A theory of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 289-290. Je traduis.

jouent un rôle fondamental dans la formation des valeurs et des principes d'appartenance d'une communauté. Ces monuments instaurent des paysages sélectifs qui peuvent aider la classe politique à promouvoir le sentiment d'une spécificité nationale³⁶⁶. La statue de John A. MacDonald, ancien premier ministre canadien et architecte du système des pensionnats autochtones, vient à l'esprit alors que le monument montréalais a été vandalisé à de nombreuses reprises et qu'une pétition pour son retrait accueille 45 000 signatures au cours des dernières années. En fin de compte, la statue est déboulonnée au terme d'une marche pour le définancement de la police en 2020, dans le cadre d'une journée de manifestations Black Lives Matter à l'échelle du pays³⁶⁷.

Dans le cas de la statue de Maisonneuve, EVOQ Architecture propose d'encercler le monument du cofondateur de la colonie française Ville-Marie. Le projet proposé, intitulé *Des armes à la parole*, vise à représenter les onze peuples autochtones en plus des nouveaux arrivants, en entourant la statue de Maisonneuve de douze immenses bâtons de parole s'élevant à la même hauteur que l'arme de la statue. Les piques forment un cercle de parole et de guérison ainsi qu'une roue de médecine orientée vers les quatre points cardinaux. Un-e artiste de chaque nation sera amenée à créer un bâton de parole pour représenter sa culture et ses valeurs. Les bâtons servent à rendre visibles

³⁶⁶ Federico Bellentani et Mario Panico, « Pour une approche sémiotique des monuments et des mémoriaux », *Cygne noir*, n° 6, 2018, en ligne, <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/bellentani-panico-semiotique-des-monuments>>, consulté le 6 avril 2022.

³⁶⁷ Janie Gosselin, « La statue de John A. Macdonald déboulonnée à Montréal », *La Presse*, 29 août 2020, en ligne, < <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2020-08-29/la-statue-de-john-a-macdonald-deboulonee-a-montreal.php>>, consulté le 6 mai 2022.

et audibles les Autochtones, mais rappellent également la tradition diplomatique autochtone nord-américaine de céder la parole à quiconque détient le morceau de bois.

Figure 5.6 Autochtoniser Montréal, Tiohtiá:ke/Montréal



DES ARMES À LA PAROLE | PLACE D'ARMES
EVOQ Architecture, Montréal Autochtone, 2017

Lorsque de Maisonneuve a débarqué sur l'île de Montréal, il foula un territoire occupé depuis des millénaires. Sans y être invité, lui et ses compagnons et compagnes allèrent s'y installer à demeure. Ils se dirigèrent vers l'ouest géographique, le projet 'Place d'Armes - des armes à la parole' propose que cette fois-ci les onze (11) nations autochtones du Québec accueillent de Maisonneuve à prendre place dans leur cercle. Ce cercle qui entoure de Maisonneuve est flancé pour inclure la douzième nation, celle des nouveaux arrivants. Le cercle de réconciliation fera également office de roue de la médecine, de cercle de guérison orienté selon les quatre (4) points cardinaux.

Pour les autochtones, reprendre leur place à Montréal, redevenir visibles signifie également reprendre la parole. Ainsi, le cercle qui entoure de Maisonneuve est constitué de douze (12) bâtons de la parole, la bâton de la parole, origine des traditions nord-américaines, sert à reprendre la parole au sein d'un groupe. Le bâton confère le droit de parole exclusif à celui qui le tient. Ce symbole n'est pas un de pouvoir, mais plutôt de respect de la parole. Un modèle à suivre pour le déroulement des débats dans nos assemblées parlementaires.

Un artiste de chacune des douze (12) nations présentes autour du cercle sera invité à créer un bâton qui représente sa nation, sa culture, ses valeurs. Structures verticales, les bâtons auront la même hauteur que les monuments de l'île de Maisonneuve. Chaque bâton sera pourvu de sa base d'information (lettres, audio et vidéo) concernant la nation qu'il représente. La nuit, les bâtons s'allument ensemble pour créer un spectacle son et lumière à la fois didactique et dans le respect des traditions des nations autochtones.

SPEECH SILENCING ARMS | PLACE D'ARMES
EVOQ Architecture, Native Montreal, 2017

When de Maisonneuve landed on the island of Montreal, he was treading on a land that had been occupied for millennia. Without receiving proper invitation, he and his companions arrived there permanently. To correct this linguistic bias plus, the project 'Place d'Armes - speech silencing arms' proposes that this time, the eleven (11) indigenous nations of Quebec welcome de Maisonneuve to take place in their circle. This circle that surrounds de Maisonneuve is intended to include the twelfth nation, that of all newcomers. This circle of reconciliation will also act as a healing circle oriented according to the four (4) cardinal points.

For all indigenous nations, retaking their place in Montreal, and becoming visible again also means reclaiming their voice. As such, the circle surrounding de Maisonneuve is constituted of twelve (12) talking sticks. The talking stick, originating from North American indigenous traditions, serves to regulate speech within a group. The stick confers exclusive right of speech to the person who holds it. This symbol is not one of power, but of the respect of each one's voice. A model that should be followed in the conduct of the debates in our parliamentary assemblies.

An artist from each of the twelve (12) nations represented around the circle will be invited to create a "stick" that represents his nation, his culture, his values. The sticks will be vertical structures that will have the same height as the monuments of the island of Maisonneuve. Each stick will provide all its base information (letters, audio and video) about the nation it represents. At night, the sticks will come alive as a whole to create a sound and light show that is both didactic and respectful of the traditions of indigenous nations.

Ainsi, tous les peuples auront voix au chapitre de l'histoire et de l'avenir. Le soir, les bâtons de parole s'animeront pour créer des jeux de sons et de lumières. Plutôt que de viser à déboulonner la statue, l'idée semble être de proposer une contre-translation aux images et aux textes donnés à voir par la statue et les plaques. De plus, cela a pour effet d'amenuiser la portée du symbolisme de la « victoire » de Maisonneuve. On le retrouve plutôt encerclé et symboliquement forcé d'écouter d'autres voix que la sienne, une autre version de l'histoire.

Il faut noter toutefois que, depuis le lancement du *Guide du Design*, aucun de ces deux projets montréalais n'a vu le jour. Quant à la place d'Armes, les inscriptions gravées dans la pierre sur l'immeuble de la Banque de Montréal, non loin de la statue de Maisonneuve, ont été retirées sans fanfare l'année suivante, en 2018, sous prétexte que la dernière phrase portant sur la mort du chef iroquois était « erronée », selon le porte-parole de la BMO. Puisque l'immeuble BMO se trouve au cœur du site patrimonial du Vieux-Montréal désigné par le gouvernement du Québec, cela signifie qu'une autorisation ministérielle a été nécessaire pour le retrait des pierres³⁶⁸. La statue et les autres images de la place d'Armes sont demeurées intactes.

Par ailleurs, dès 2014, l'arrondissement de Verdun a proposé d'offrir quelques sites vacants non loin des berges pour la construction de logements. Montréal Autochtone s'était proposé pour lancer un projet d'une centaine d'unités de logement social intergénérationnel et pour les familles, en intégrant des services de santé et des services communautaires à deux de ces lots. Or, après une subvention de démarrage, il se trouve

³⁶⁸ Giuseppe Valiante, « Retrait d'inscriptions jugées offensantes pour les Autochtones », *La Presse*, 7 août 2018, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201808/07/01-5192255-retrait-dinscriptions-jugees-offensantes-pour-les-autochtones.php>>, consulté le 28 mars 2022.

que les sites doivent être décontaminés, et le gouvernement municipal est toujours en attente de financement de la part du gouvernement provincial³⁶⁹. Alors que la crise du logement prend une ampleur sans précédent à Montréal et que les personnes autochtones sont parmi les plus nombreuses à être discriminées dans la recherche de logement, la bureaucratie et la réalité politique rappellent que cinq ans après le lancement du *Guide du Design* par Montréal Autochtone, peu de choses ont changé dans la métropole pour améliorer les conditions d'existence de la communauté autochtone urbaine.

5.4 Des lieux urbains de contre-translation

Parmi les réalisations accomplies ces dernières années par la Ville de Montréal, l'on peut surtout noter la valorisation de la langue kanien'kéha dans les espaces publics. À titre d'exemple, la rue qui portait le nom du général britannique Jeffery Amherst, surnommé le « père de la guerre bactériologique » pour les génocides qu'il a fait perpétrer sur les Autochtones, a été renommée « Atateken » en 2019³⁷⁰. Ce terme semble être une version écourtée du terme « tewa'atateken » qui se traduit par « *Toutes mes relations* » en langue kanien'kéha. Par ailleurs, la Charte montréalaise des droits et responsabilités a été traduite en langue kanien'kéha. Le pin blanc a été ajouté aux armoiries et au drapeau de la ville pour intégrer les Kanien'kehá:ka aux autres peuples « fondateurs » de la ville. Enfin, cette année, dans le quartier d'Ahuntsic-Cartierville, un sentier en bordure du Collège Mont-Saint-Louis, auparavant nommé « Sentier des

³⁶⁹ Zacharie Goudreault, « Un projet de logements pour Autochtones confronté à des défis de financement à Verdun », *Le Devoir*, 29 janvier 2022, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/societe/666612/un-projet-logements-autochtones-confronte-a-des-defis-de-financement-dans-verdun>>, consulté le 27 mars 2022.

³⁷⁰ Laurence Niosi, « La rue Amherst devient la rue Atateken », *Radio-Canada*, 22 juin 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1193382/rue-amherst-montreal-nom-changement-autochtones>>, consulté le 6 mai 2022.

sauvages », a changé de nom, à la suite d'une consultation avec le Centre linguistique et culturel de Kanehsatà:ke ; le sentier s'appelle dorénavant « Sentier Tetewaianón:ni Iakoiánaka'weh » (Sentier des messagers)³⁷¹.

Les efforts de dévoilement des mémoires occultés de certains lieux s'évaluent surtout en regard des objectifs énoncés dans les grandes annonces de reconnaissance de la Ville de Montréal. Ces divers changements par la traduction langagière et symbolique peuvent sembler timides, mais ils ont toutefois réussi à soulever des débats et des réflexions sociales sur le statut du territoire, sa colonisation et les dispositifs de savoirs/pouvoirs mis de l'avant pour avancer certains récits politico-historiques au détriment d'autres. La traduction décoloniale – dans la mesure où le processus traductif s'est révélé collectif et collaboratif –, s'est avérée être la surface de rencontres de ces agencements transformant la sémiotique. De cette manière, l'espace culturel dominant, ou la sémiotique coloniale, se voit fissurer de part et d'autre par des discours s'opposant au *statu quo* du mythe fondateur de la ville et de la nation coloniale. J'ai voulu démontrer que ces instances d'anthropophagie culturelle par l'art visuel, les projets d'architecture et de design ainsi que les instances de changements toponymiques participent à ébranler l'univocité et l'universalité du récit colonial. Ensemble, ces pratiques s'agencent à une machine de contre-pouvoir décolonial qui se déploie par la parole et la sémiotique.

³⁷¹ Ville de Montréal, tableau de synthèse, s/d, <<https://montreal.ca/sujets/peuples-autochtones>>, consulté le 29 mars 2022.

CONCLUSION

Mon étude se voulait, au départ, un constat général de l'état de la traduction dans le contexte des sociétés coloniales de peuplement. Au vu de l'enseignement peu critique du rôle des missionnaires dans la traduction des langues autochtones dans une perspective d'évangélisation et de colonisation, cet espace traductif me paraissait d'abord et avant tout être un espace où s'inscrivent des rapports de force entre les langues coloniales et les langues autochtones. Tout en s'avérant assez juste dans l'ensemble, ce constat de départ allait révéler de multiples strates d'enjeux insoupçonnés. Ces strates se rattachaient en grande partie à mon ignorance personnelle fondée sur des préjugés coloniaux, notamment la non-reconnaissance de l'hétérogénéité des identités autochtones et la difficulté de ne pas tomber dans une conceptualisation essentialiste des cultures et des langues. Cette tendance à figer les cultures et les langues autochtones, qui sont plutôt toujours dynamiques et en transformation, masquait comment la manière dont elles se conjuguent dans leurs rapports – leur traduction – aux cultures et aux langues non autochtones. Au-delà de mon intérêt pour les enjeux éthiques liés aux rapports de pouvoir en traduction et à la traduction intersémiotique, cette recherche exigeait d'appréhender, en amont, des aspects historiques et politiques de la structure coloniale de peuplement qui se déploie dans tous les aspects de la sémiosphère.

Mon analyse a porté sur des productions artistiques qui ont eu cours dans un laps de temps restreint, soit entre 2015 à 2019, avec une attention particulière portée aux productions dans la sphère francophone sur le territoire aujourd'hui appelé le Québec. Ces dates correspondent à mes années de recherche sur le terrain où j'ai pu assister aux

lancements de livres ou encore aux vernissages et aux représentations des productions étudiées. Ainsi, le corpus exige de mettre en scène une traduction plurilingue, qui engage le plus souvent les langues française et anglaise ainsi qu'au moins une langue autochtone, selon la ou les communauté-s d'appartenance des artistes derrière les productions. Les œuvres étudiées s'inscrivent dans un mouvement culturel qui, comme je l'ai démontré dans le deuxième chapitre, est immémorial et, à la fois, jouit d'une reconnaissance grandissante au sein des institutions littéraires, théâtrales et des arts visuels. Autrement dit, en plus des cercles culturels plus marginaux, les grandes institutions, notamment artistiques et académiques qui ont été au départ mises en place pour refléter et renforcer la société coloniale, sont aujourd'hui de plus en plus appelées à revoir leurs objectifs. Ce qu'on appelle la revitalisation ou encore la renaissance des arts autochtones pose des questions fondamentales en matière d'éthique, de représentation des savoirs, d'épistémologie, de partage des connaissances, d'auto-réflexivité et de liens entre militantisme et érudition. Ces productions interpellent également la traduction au regard des questions qui se posent dans les grands débats de la discipline entre l'histoire « traditionnelle » (écrite) et l'histoire orale, ou encore entre les exigences de fidélité linguistique ou du courant culturel en traduction. En somme, mon travail a tenté de répondre à mes principales questions de recherche : à quoi peut ressembler une méthodologie traductive inscrite dans une approche décoloniale ? Comment déceler les postures non coloniales dans les productions artistiques et, plus particulièrement, dans les espaces traductifs avec les langues dominantes ?

D'un point de vue personnel, je crois que ma quête de posture non coloniale s'apparente le plus au développement d'une « empathie relationnelle », une notion élaborée par Isabelle Collombat, qui consiste à

[...] analyser finement le texte à traduire avant de déterminer un postulat traductif fondé autant sur l'intentionnalité de l'auteur·e que sur la fonction voulue de la traduction, et qui suppose, de la part du traducteur ou de la traductrice, une conscience aiguë de ses propres émotions par rapport au texte et du différentiel entre celles-ci et l'effet voulu par l'auteur·e.³⁷²

Au début de mes études doctorales, je connaissais peu les enjeux autochtones et de colonisation. Grâce au programme d'apprentissage de langues autochtones offert par l'organisme Montréal Autochtone, j'ai pu apprendre quelques bases de la langue du territoire où j'habite, à Tiohtiá:ke, soit la langue kanien'kéha, ainsi que des enseignements culturels importants. Cet apprentissage s'est avéré un tournant, surtout par les questionnements suscités par les cours de langue : que représente pour les allochtones l'apprentissage d'une langue que les pouvoirs ont tenté d'éradiquer ? En quoi mon apprentissage diffère-t-il de l'apprentissage d'une personne autochtone dans un processus de réappropriation langagière ? En quoi notre expérience est-elle différente ? Le fait de passer du temps dans une classe où Autochtones et allochtones peuvent se côtoyer m'a permis de faire la connaissance de deux femmes extraordinaires, les artistes Skawennati et Hannah Claus. J'ai eu l'occasion de traduire et de me lier d'amitié avec Skawennati et, éventuellement de faire de la traduction et de l'interprétation pour le nouveau centre d'art autochtone autogéré daphne, à Montréal, fondé en 2020 par Hannah Claus, Skawennati, Nadia Myre et

³⁷² Isabelle Collombat, « Se ressembler pour traduire ou traduire pour rassembler? », dans *Faut-il se ressembler pour traduire? Légitimité de la traduction, paroles de traductrices et traducteurs*, ouvrage collectif, Étienne Joinville-le-Pont, France, Éditions Double ponctuation, 2021, p. 149.

Caroline Monnet. J'espère avoir agi, au meilleur de mes connaissances, avec souci éthique et empathique.

Dans une perspective politique, l'ancrage de la traduction dans son contexte historique de colonisation est un premier constat qui a permis d'appuyer le travail théorique élaboré par des chercheur·e·s comme Vicente Rafael³⁷³. Dans une perspective post- et décoloniale, le fait de mettre en lumière la tradition de traduction dans les projets colonialistes a mené à démystifier de la pratique. Rafael convoque l'image de colonisateurs espagnols dans les Philippines, ayant recours à la traduction dans l'objectif de réduire les langues et les cultures tagalogs en objets accessibles à l'intervention chrétienne. À l'inverse, pour les Tagalogs, la traduction s'est révélée un moyen d'éviter cet effort totalisant en soulignant la différence entre leur langue et celle des colonisateurs. La traduction en mission coloniale fait écho à l'analyse d'Anne Doran au sujet de la traduction de livres de prières et de chants en langue innu-aimun par des missionnaires catholiques. Doran démontre que l'organisation du réel ainsi que la spiritualité des Innu·e·s ont balisé les possibilités de traduction du christianisme selon leurs propres plans d'existence, laissant croire à une dévoration anthropophagique dans la traduction vers la langue innue de livres de prières et de chants³⁷⁴. De la même façon, les apports théoriques de Gregory Younging, Marie Battiste, James (Sa'ke'j) Youngblood Henderson, Maya Chacabi, Tejaswini Niranjana, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade et Walter Mignolo ont mis l'accent

³⁷³ Vicente Rafael, *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*, Durham, Duke University Press, [1992] 2005, 256 p.

³⁷⁴ Anne Doran, « Spiritualité traditionnelle et christianisme chez les Montagnais », op. cit., p. 23.

sur l'existence d'un espace traductif où existent des relations asymétriques entre langues majeures et langues mineures.

Reprenant la base de la théorie tripartite de Roman Jakobson sur la traduction *intralinguale*, *interlinguale* et *intersémiotique* et la posture postcoloniale de Tejaswini Niranjani³⁷⁵, voulant que toute traduction soit d'abord politique, il s'agit dès lors d'entrevoir ces éléments au sein de la sémiologie coloniale, où une lutte se joue entre les lignes de partage de la signification, que l'on peut qualifier de lutte pour la décolonisation de la signification. Ainsi, à partir des productions artistiques étudiées, on peut faire une synthèse de la traduction décoloniale qui se décline en trois niveaux :

1) Traduction décoloniale *intralinguale* : les langues française et anglaise, à la fois « officielles » et coloniales au Canada, sont sans cesse travaillées pour servir de machine d'expression mineure. Les productions artistiques autochtones travaillent les langues, chacune à leur manière, en les éloignant des normes impériales, non seulement en y injectant des néologismes et des régionalismes, mais en façonnant des discours qui minent l'hégémonie de ces langues³⁷⁶.

2) Traduction décoloniale *interlinguale* : les artistes ont des usages multilingues à échelle variable. Le plus souvent, les artistes de la génération actuelle se réapproprient la langue autochtone de leur communauté, étant donné que la génération de leurs

³⁷⁵ Tejaswini Niranjana, *Sitting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, 1992, 216 p.

³⁷⁶ La notion d'une traduction intralinguale décoloniale n'est pas sans rappeler le principe de « résistance responsable » avancé par Gayatri Spivak, qui participe au mouvement de contre-traductions en Inde dont l'objectif est de traduire en distinguant de l'anglais colonial pour imposer la légitimité d'un anglais indien. Voir Gayatri Chakravorty Spivak, « *Translating into English* », dans *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard UP, 2012, p. 256-274.

parents a subi l'imposition des pensionnats autochtones et des tentatives d'extermination culturelle. On comprendra, en revanche, que la plupart des textes proposent des formes hybrides plurilingues avec la présence des langues kanien'keha, innu-aimun, anishnaabemowin et attikamekw, pour ne nommer que celles-ci. La traduction interlinguale sous-tend également une dimension intralinguale première qui décloisonne l'univocité du sens et participe à articuler la différence et la multiplicité de l'expression.

3) Traduction décoloniale *intersémiotique* : la traduction d'éléments d'un régime sémiotique donné s'intéresse aux signes à la fois verbaux et non verbaux, notamment les gestes. L'aspect intersémiotique pose la question de savoir si l'on traduit une œuvre qui se développe dans un régime sémiotique décolonial ou si l'on traduit plutôt une œuvre dont le régime sémiotique s'apparente plutôt à un régime sémiotique colonial, dont les signes sont perçus dans leurs valeurs hégémoniques – cela, en reconnaissant que plusieurs régimes sémiotiques peuvent s'entrecroiser.

La question que pose la traduction intersémiotique exige de scinder le corpus étudié en deux catégories : 1) la traduction d'œuvres qui, au départ, s'inscrivent dans une visée décoloniale et qui comportent des signes devant être interprétés comme étant contre-hégémoniques ; ce type de traduction exige d'emblée de repérer des signes qui s'apparentent à un agencement collectif d'énonciation mineur, et le travail se concentre alors sur la recherche d'une signification contre-hégémonique ; 2) la (re)traduction de productions artistiques qui, au départ, se rapportent à des régimes sémiotiques dominants en vue de déconstruire leur signification.

Selon ces catégories, les œuvres de Skawennati, de Natasha Kanapé-Fontaine et Marie-André Gill, les pièces de théâtre *Muliats* et *Là où le sang se mêle*, le film *Avant les rues* et la série *Mohawk Girls* comportent des éléments qui détournent la signification coloniale d'abord par la présence des langues autochtones et l'hybridation langagière et, ensuite, dans l'utilisation de codes qui subvertissent les significations dominantes, comme, par exemple, la subversion de clichés coloniaux par l'humour et l'ironie. L'œuvre visuelle *Hochelaga Rock*, les propositions architecturales, le projet de design présentés par Montréal Autochtone ainsi que la nouvelle toponymie adoptée pour renommer certains lieux à Tiohtiá:ke sont des projets qui participent à une traduction décoloniale de régimes sémiotiques coloniaux (des statues, des monuments et de la toponymie) en les confrontant à des significations autres. La traduction déploie ici tout son caractère anthropophagique et son pouvoir de création pour mettre en avant la polysémie contenue dans le temps – dont celle des récits historiques – et l'espace, par sa façon de nommer les lieux.

Parmi ces exemples, on repère, en filigrane, une conceptualisation de la traduction où s'intègre une hybridité langagière avec la présence de l'oralité, des signes visuels et le recours à des textes dont l'écriture n'est pas nécessairement alphabétique. Cette perspective englobante contribue à une définition de la traduction qui inscrit la pratique et son étude dans le courant culturel, loin d'un positionnement typiquement linguistique. L'élargissement des frontières conceptuelles revient, pour reprendre les paroles d'Isabelle Collombat, à « [...] renoncer à un idéal désincarné de fidélité [et] accepter qu'une traduction soit l'interprétation d'un artiste – parmi d'autres interprétations possibles, ni plus ni moins acceptables ou légitimes³⁷⁷ ». En réponse à

³⁷⁷ Isabelle Collombat, *op. cit.* p. 151.

la question fondamentale de savoir comment analyser de telles traductions sinon par le biais de la linguistique, c'est ici que le recours à la traduction intersémiotique prend tout son sens, puisqu'on s'intéresse à repérer et traduire les *signes* dans leur ensemble ou encore leurs agencements, sans se limiter aux signes linguistiques.

L'étude de productions autochtones a permis de réfléchir à l'utilité de la traduction anglaise-française et à la manière dont elle s'opère. Je pense, par exemple, à mon travail de traduction de textes écrits pour le centre d'art daphne qui s'est rapidement doublé de demandes d'interprétation (à l'oral), ou encore, dans le cas de mon travail pour le Collectif des commissaires autochtones, de la transcription de présentations dans le domaine numérique pour un public parfois mixte (autochtone et allochtone) et, parfois, pour un public uniquement autochtone. Pour reprendre l'approche de Maria Tymozkco sur les postulats eurocentrés en traduction, que j'ai décrits au premier chapitre, la distinction occidentale entre traduction écrite et interprétation orale perd de sa pertinence, tandis que les exigences en matière de traduction interpellent plutôt la connaissance d'un ensemble de savoirs et de signes employés dans des régimes sémiotiques décoloniaux.

De la même façon, la conceptualisation d'un espace traductif s'élargit, une fois de plus, au regard de l'autotraduction, qui comprend le transfert linguistique avec l'usage de langues autochtones et, à plus forte raison, une autotraduction conceptuelle de leur expérience du monde lorsque les personnes autochtones se retrouvent en présence de non-autochtones³⁷⁸. Dans mon travail de transcription et de traduction pour des

³⁷⁸ Collectif des commissaires autochtones, « Enjeux sur l'art, le commissariat et les soins communautaires », série de tables rondes (avec transcriptions et traductions disponibles) portant sur les 1) les perspectives afro-autochtones ; 2) les perspectives franco-autochtones ; 3) les perspectives

événements numériques organisés par le Collectif des commissaires autochtones, l'usage de langues autochtones par les intervenant·e·s devenait un enjeu de collectivisation de la traduction. Lorsqu'elles prennent la parole par vidéo, par exemple, les personnes procèdent à l'autotraduction interlinguale en recourant à une langue autochtone. Dans ce contexte numérique, la transcription et la traduction font l'objet d'un travail collectif, puisqu'une fois la transcription terminée, les intervenant·e·s – étant les expert·e·s en matière langagière –, incluent en aval ces portions plurilinguales dans le texte, portions qui sont ensuite ajoutées aux traductions. Au-delà de cette forme de traduction interlinguale, on distingue une disposition à traduire conceptuellement des notions pour un public large, allochtone, ou novice au regard d'enjeux se rapportant à l'anticolonialisme. Cette forme d'autotraduction épistémologique est décidément moins présente lors de discussions entre personnes qui partagent un bagage de connaissances similaire.

Ainsi, l'espace traductif s'apparente à un espace « plurilingue » ou « multilingue », non seulement sur le plan linguistique, mais également sur le plan sémiotique par la mise en commun de certains agencements collectifs d'énonciation. Certains codes – politiques, sociaux, historiques, militants – investissent l'espace sémiotique décolonial. L'enjeu des codes fait intervenir la question du traducteur ou de la traductrice comme lecteur·ice et participe à une réflexion plus large sur la notion de lectorat et de public cible. Lors d'un discours prononcé dans le cadre du colloque annuel 2021 de l'Association canadienne pour la recherche théâtrale (CATR/ACRT) et de la Société

nordiques ; 4) les perspectives queer et de minorités de genres, 2021, en ligne, <<https://vimeo.com/showcase/8152896>>, consulté le 30 juin 2022.

québécoise d'études théâtrales (SQET)³⁷⁹, le dramaturge Kevin Loring, aujourd'hui Directeur artistique du Théâtre autochtone au Centre national des arts (CNA), a soulevé l'enjeu du public auquel s'adresse les pièces de théâtre et comment le contenu de celles-ci serait différent si le public n'était pas majoritairement blanc. Loring rappelle que les institutions culturelles canadiennes, dont le Conseil des arts du Canada et le CNA, ont été mises en place au moyen d'une idéologie d'édification nationale à la suite de la parution du rapport de la Commission Massey (1949-1951). Durant cette même période d'après-guerre, le système des pensionnats autochtones était à son apogée. Comme l'indiquait crûment le rapport Massey au sujet des arts autochtones :

Chapitre 15 section 4 : [...] puisque la disparition des véritables arts indiens est inévitable, il ne faut pas encourager les Indiens à prolonger l'existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées, selon qu'on les considère d'un œil favorable ou non. Celles-ci, dit-on, ont surgi spontanément de l'union des pratiques religieuses et des habitudes économiques et sociales qui constituait la culture de la tribu et de la région. La perturbation apportée par le Blanc, armé de sa civilisation plus avancée et de ses techniques infiniment supérieures, a provoqué la ruine graduelle du mode de vie indien. Ainsi donc, les techniques artistiques des Indiens n'ont survécu que comme les fantômes ou les ombres d'une société morte. Jamais, prétend-on, elles ne reprendront une forme ou une substance réelle. Par conséquent, les Indiens doués d'un talent créateur doivent l'exploiter à la façon des autres Canadiens, et il importe de

³⁷⁹ Kevin Loring, "Re-turning the Page", Keynote Lecture, Colloque de l'Association canadienne pour la recherche théâtrale (CATR/ACRT) et de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 8 juillet 2021, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=935_BXxCbCQ>, consulté le 30 juin 2022.

leur faciliter de toutes les façons la formation en ce sens ; mais il est impossible de faire revivre l'art indien comme tel.³⁸⁰

L'héritage colonial de ces institutions se fait encore ressentir aujourd'hui dans le peu de représentation des personnes autochtones, noires et de couleur (PANDC) parmi les artistes et le public, mais également parmi les productions retenues. Loring demande à quoi ressembleraient des pièces de théâtre pour un public autochtone, noir ou racisé? C'est une question d'actualité qui interpelle les institutions artistiques : l'offre de productions artistiques de créateur·ice·s autochtones, noir·e·s et racisé·e·s est sans doute grandissante, mais elle demeure minoritaire. Et encore faut-il remettre en question le fait que le public modèle est blanc et de classe moyenne³⁸¹. Cet enjeu s'applique tout autant à la traduction, où il s'agit de repenser le rôle des traducteur·rice·s et du lectorat cible des traductions. À titre de premier lectorat, les traducteur·rice·s sont appelé·e·s à bâtir une intertextualité décoloniale et à se situer intentionnellement sur la ligne de partage de la matrice coloniale. En somme, la traduction décoloniale appelle à reconnaître son propre positionnement de façon critique et à percevoir la signification d'un point de vue non colonial et selon d'autres modes d'existence.

Bâtir une hypertextualité décoloniale pour la traduction exige d'effectuer des recherches en profondeur qui comprennent, dans le cas qui nous intéresse, la lecture de textes fondamentaux en théorie décoloniale et en études autochtones. Si on souhaite saisir les connaissances et les enjeux qui sous-tendent les agencements collectifs

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Tiphaine Samoyault, « Qu'est-ce qu'une traduction raciste ? », in *Faut-il se ressembler pour traduire ? Légitimité de la traduction, paroles de traductrices et traducteurs*, ouvrage collectif, Joinville-le-Pont (France), Éditions Double ponctuation, 2021, p. 93.

d'énonciation mobilisés par les productions artistiques autochtones, il faut que les traducteur·rice·s et le lectorat s'engagent en amont. Dans son ouvrage *Lire pour traduire*, Freddie Plassard décrit cette exigence de lecture hypertextuelle ainsi :

Si les codes et sous-codes doivent être actualisés selon la « compétence de destination », leur appropriation par le traducteur restera subordonnée à son aptitude à se fondre dans la peau du lecteur modèle construit par le texte original, d'une part, mais tout autant à son aptitude à pouvoir à son tour se positionner comme auteur-modèle du texte ainsi approprié, à destination de nouveaux lecteurs empiriques, de l'autre.³⁸²

Pour ce faire, la personne traductrice doit s'investir dans une lecture « en trois dimensions » – des textes auxquels renvoie le texte de départ, des recherches terminologiques en langue de départ et des textes ou ressources terminologiques qui s'apparentent aux texte traduit. Pour ce faire, on peut intégrer des recherches Internet, mais également l'écoute de discussions (en ligne ou en personne) et la consultation d'expert·e·s dans le domaine. La qualité d'une traduction dépend, en somme, de la compétence du traducteur ou de la traductrice à saisir les couches de sens qui proviennent de toutes parts et qui s'accumulent dans le texte, faisant de ce dernier un véritable palimpseste. Pour ce faire, il s'agit de suivre des liens logiques et, dans une lecture hypertextuelle en trois dimensions, ces liens s'expriment non pas par des *charnières*, mais par des *hypercharnières* constituées de liens hypertextes³⁸³. Les traductions peuvent, dans ces cas, s'accompagner d'un appareillage hypertextuel renvoyant à des définitions en ligne, des sites web où sont abordés des sujets en

³⁸² Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 56.

³⁸³ Marco A. Fiola, Compte rendu de [Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 323 p.] *TTR*, vol. 20, n° 2), p. 327–329, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/018829ar>>, consulté le 3 juillet 2022.

profondeur et des guides terminologiques, pour ne nommer que ces éléments. En retour, l'intégration de ces stratégies traductives aide à transformer la conceptualisation de la traduction et de la décolonialité en engageant le lectorat dans un cheminement éducatif, afin d'entrevoir les signes et leurs significations selon leurs valeurs polysémiotiques.

La méthodologie que j'ai développée dans cette thèse permet d'allier des théories autochtones et décoloniales, celle que j'ai décrites et analysées aux chapitres I, II et III, à partir entre autres des notions d'orature, de sémiologie coloniale et de cercle de collaboration. Ces concepts ont été associés pour décrire comment les signes se trouvant dans la matrice coloniale voient certaines de leurs significations exclues et, à l'inverse, mobilisées pour produire des discours contre-hégémoniques. Ainsi, j'ai tenté de démontrer comment les productions artistiques analysées dans les chapitres IV et V déploient des stratégies d'expression langagière et sémiotiques pour former des agencements collectifs d'énonciation qui se désengagent de la matrice coloniale ou alors qui travaillent à sa dévoration anthropophagique. L'intégration de l'orature, de l'oralité et d'autres régimes de signes constituent sans doute les éléments les plus pertinents pour éloigner la traduction de ses paradigmes eurocentriques (fidélité/trahison, forme/sens, original/copie, langue standard/idiome) en vue de se tourner vers une définition de la pratique qui repousse les frontières conceptuelles de la discipline en y incluant des textes possédant une dimension polysémiotique.

Au guide de rédaction pour les écrits autochtones proposé par Gregory Younging³⁸⁴ s'est ajoutée, dans les dernières années, une méthodologie proposée par Joshua Price³⁸⁵ permettant de repérer des éléments pour caractériser les traductions décoloniales. Pour ce faire, Price s'appuie sur les postulats théoriques postcoloniaux, notamment ceux développés par Ranajit Guha sur l'historiographie coloniale britannique et la nature instable des signes dans un contexte colonial³⁸⁶, ainsi que ceux proposés par Gayatri Spivak sur le besoin d'analyser la traduction au-delà du texte pour y inclure son contexte sociohistorique complet, dont les éléments pragmatiques et paratextuels qui relèvent du performatif³⁸⁷. Ainsi, la question de la fragmentation coloniale du sens revient à un enjeu de traduisibilité et, comme le rappellent Marie Battiste et James (Sa'ke'j) Youngblood Henderson, cette traduction comporte son lot de pièges, dont le risque de détourner les concepts et les valeurs autochtones en tentant de les réduire à des équivalences en langues occidentales. Dès lors, comment favoriser une pratique résistante de la traduction ?

*How do words translate across the colour / settler lines? How do you choose which side to be on? What ethical criteria can be a guide? Some find themselves without the choice. Identifying with those who are under the thumb of colonial depredations is nevertheless at least partially a question of decision-making, of will, of politics, of throwing one's lot in with one group or another. It is a question of attention.*³⁸⁸

³⁸⁴ Gregory Younging, *op. cit.*

³⁸⁵ Joshua Price, "Taking Sides: Urban Wandering as Decolonial Translation and Critique of Settler Colonialism", *Tusajji : A Translation Review*.vol. 7, n° 1, 2020, p.58-83.

³⁸⁶ Ranajit Guha, "The Prose of Counter-Insurgency", *Selected Subaltern Studies*, Rannajit Guha et Gayatri Spivak (dirs.), Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 45-86.

³⁸⁷ Joshua Price, « *Whose America? Decolonial Translation by Frederick Douglass and Caetano Veloso* », *Territoires, histoires, mémoires, TTR*, vol.28, n° 1-2, 2015, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1041650ar>>, consulté le 4 juillet 2022.

³⁸⁸ Joshua Price, 2020, *op. cit.*, p. 71.

Mettant à profit la métaphore radiophonique de l'ajustement à une fréquence radio, Price décrit la capacité d'appréhender les signes de l'ordre colonial et leur subversion par des significations résistantes et anticoloniales minorisées, comme s'il s'agissait d'y porter une attention particulière, comme on ajuste une radio³⁸⁹. L'intérêt que l'on porte à ces significations anticoloniales dépend du contexte et de notre rapport à celles-ci. S'ajuster exige d'abord de regarder de près les politiques du lieu et de considérer notre propre positionnement, la façon dont on se fait identifier, ce qui a des conséquences sur notre capacité d'habiter les lieux, « les lieux auxquels mon corps m'a donné accès et ceux auxquels il m'a interdit l'accès³⁹⁰ ». Les expériences d'un·e chercheur·e déterminent comment on va percevoir certains signes et pas d'autres. Comment les prédispositions, le vécu, l'éducation, l'univers social, et tous les autres ingrédients de socialisation déterminent-ils notre inscription dans la sémiologie sociale ? Ceci dicte la façon dont on répond aux signes et aux signaux qui nous entourent³⁹¹. En revanche, ce savoir change au fil des expériences et l'on s'ajuste constamment.

Cette métaphore de traduction comme un « ajustement » permet de répondre à des questions concrètes et pratiques de traduction à même de caractériser les éléments de traductions subversives. Voici trois éléments interconnectés qui, selon Price, caractérisent une méthode de traduction décoloniale :

³⁸⁹ *Ibid*, p. 70.

³⁹⁰ Joshua Price, 2020, *op. cit.*, p. 71.

³⁹¹ Brian Massumi, *Politics of Affect*, Cambridge, Polity, 2015, p. 104.

1) Elles sont abusives : les traductions attirent l'attention sur l'héritage et le contexte coloniaux ainsi que sur elles-mêmes. Venuti élabore le concept d'abus en traduction pour définir les traductions contre-hégémoniques :

*[...] it resists the structures and discourses of the receiving language and culture, especially the pressure towards the univocal, the idiomatic, the transparent; yet in so doing it also interrogates the structures and discourses of the source text, exposing its often unacknowledged conditions.*³⁹²

En se situant elleux-mêmes et leurs traductions, les traducteur·rice·s expriment des allégeances et, en épousant la langue coloniale dans le seul but de la miner, iels se révèlent infidèles. Leurs traductions témoignent d'une trahison de l'héritage colonial. En d'autres termes, iels trahissent la condition coloniale plutôt que de la défendre.³⁹³

2) La langue et la culture d'arrivées sont imaginaires : les traductions décoloniales ciblent un public dans une société qui n'existe pas pleinement. C'est-à-dire que les traductions utilisent un langage en envisageant un monde meilleur et non pas simplement le monde dans lequel on vit actuellement. Loin de servir d'utopie, les traductions visent des collectivités qui participent à des mouvements sociaux où ces traductions seront comprises, à défaut d'atteindre la sensibilité du public dominant. Dans cette ouverture à de nouveaux possibles, participer à l'émergence d'un monde plus juste fait partie de la contribution décoloniale de la traduction³⁹⁴.

³⁹² Lawrence Venuti, *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, New York, Routledge, 2013, p. 72.

³⁹³ Joshua Price, *op. cit.*, 2015, p. 72.

³⁹⁴ Price, 2015, *op. cit.*, p. 73. Ce dernier établit un lien entre les idéaux des méthodes de traduction décoloniale et celles de la théorie critique décrites par Boaventura de Sousa Santos: « *A critical theory is premised on the idea that there is no way of knowing the world better than by anticipating a better world. Such anticipation provides both the intellectual instruments to unmask the institutionalized, harmful lies that sustain and legitimate social injustice and the political impulse to struggle against*

3) Les traductions sont performatives puisqu'elles donnent réalité à un monde imaginaire grâce à leur propre performativité³⁹⁵. Ces types de traductions abusives contribuent à la création de nouvelles communautés en apportant dans la culture cible de nouveaux horizons de signification. En participant à déconstruire les éléments figés du noyau de la sémiotique comme le langage et l'identité, la pratique traductive alimente aussi la construction d'un public émergent, en donnant réalité à des langages et des significations jusqu'ici inexistantes.

Les caractéristiques énumérées par Price trouvent écho dans les cas d'étude figurant dans cette thèse, ceux de la traduction de l'anglais vers le français de textes fondamentaux en études autochtones, tout comme de textes théâtraux et de fiction. Les traductions de ces textes, qui se font souvent à l'aide d'une nouvelle terminologie – à la fois grammaticale et conceptuelle –, participent à alimenter les consciences et les mouvements anticoloniaux dans la sphère francophone. La réflexion terminologique, tout comme la création de néologismes et leur traduction conséquente, est indispensable pour définir des concepts afin d'aborder des enjeux politiques. Dans cette même veine, des notions telles que l'intersectionnalité et des termes comme « blanchité » ou « blanchitude »³⁹⁶ (*whiteness*) permettent d'appréhender des constructions raciales au même titre que « personnes racisées ou racialisées » ou encore la notion de « *blackness* ». D'ailleurs, comment traduire ce dernier terme ? Des néologismes existent, notamment « condition, identité ou conscience noire » ou alors

them. » Voir Boaventura de Sousa Santos, 2014, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Boulder et Londres, Paradigm Publishers, p. viii.

³⁹⁵ John L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, 1962*, J.O. Urmson and Marina Sbisa (dir.), Oxford, Clarendon Press, 174 p.

³⁹⁶ Alexandra Pierre, « Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme », Racisme, exclusion sociale et laïcité de l'État, *Revue Droits et libertés*, 2017, en ligne, < <https://liguedesdroits.ca/mots-choisis-pour-reflechir-au-racisme-et-a-lanti-racisme/> > consulté le 4 juin 2022.

« noirité » ou « noiritude », alors que le terme « négritude » est chargé d'un tout autre sens historique³⁹⁷. L'exemple de l'identité bispirituelle autochtone (*Two-Spirit*) se démarque par la création d'un terme pour regrouper des identités qui possèdent leurs propres désignations culturelles et linguistiques selon les peuples. Ce terme, proposé par Albert McLeod (Cri-Métis) en 1990 lors de la troisième *Native American/First Nations gay and lesbian conference*, vient du terme en langue anishnaabemowin *niizh manidoowag* (une personne ayant à la fois un esprit féminin et un esprit masculin)³⁹⁸. Il a été choisi pour remplacer le terme colonial « berdache » et pour distinguer les personnes bispirituelles des personnes gaies allochtones³⁹⁹. Depuis, le terme englobe diverses identités de genre, expressions, rôles et orientations sexuelles pour les personnes autochtones de l'Île de la Tortue (au Canada et aux États-Unis). Avant la colonisation, les personnes bispirituelles détenaient un statut valorisé au sein de presque toutes les communautés puisque portant en elles deux esprits, masculin et féminin, représentant parfois un troisième ou un quatrième genre. Selon les communautés, les personnes bispirituelles sont les visionnaires, les médiatrices, les gardiennes de cérémonies, les guérisseuses et les porteuses de médecine⁴⁰⁰. Au tournant du XIX^e siècle, le nombre de personnes bispirituelles diminue : les missions

³⁹⁷ Fabrice Schurmans, « *Blackness* », *Politique Africaine*, 136, décembre 2014, en ligne, <<http://journals.openedition.org/eces/2172>>, consulté le 4 juin 2022.

³⁹⁸ Il existe également de nombreux termes selon les peuples pour décrire ces identités dont le rôle social s'avère complexe. Voir Michelle Filice, *Encyclopédie canadienne*, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/two-spirit>>, consulté le 19 mai 2022.

³⁹⁹ Le terme « berdache » était employé par les missionnaires et les anthropologues pour décrire les personnes bispirituelles. Historiquement, ce terme renvoie au plus jeune partenaire dans un couple gai avec une grande différence d'âge. Le terme est aujourd'hui considéré comme désuet et offensant. *Ibid.*

⁴⁰⁰ Rainbow Resource Centre, "Two-Spirit People of the First Nation", en ligne, <<https://rainbowresourcecentre.org/files/16-08-Two-Spirit.pdf>>.

chrétiennes et les outils d'assimilation culturelle comme les pensionnats ont pour effet de brimer cette tradition dans la majorité des communautés autochtones⁴⁰¹.

Ces quelques exemples offrent un aperçu de l'imbrication des problèmes de langue et de traduction dans un contexte de colonisation. Je pense, par exemple, au recours de plus en plus fréquent au langage inclusif, neutre ou aux formulations épiciènes. Conceptuellement, on voit se déployer des néologismes récents comme PANDC (la traduction de BIPOC), et l'usage de termes comme *Indigiqueer* ainsi que des concepts comme « *Land Back* / Territoire non cédé » qui sous-tendent des concepts sociohistoriques et politiques plus larges. Pour ce dernier exemple, on a vu dans les dernières années se multiplier les déclarations de reconnaissance territoriale dans l'espace francophone, notamment à Tiohtiá:ke/Mooniyang. Ces paroles sont certes performatives dans la mesure où elles renvoient à une réalité qui n'existe pas encore ; elles mettent cependant en lumière des visées décoloniales tangibles pour faire valoir le fait que ces territoires appartiennent aux premiers peuples et pour évoquer dans l'esprit des gens l'illégitimité de l'État colonial.

Les méthodes de traduction décoloniale ont une incidence manifeste sur l'étude de la traduction et ses paradigmes épistémologiques. En inscrivant la traduction dans son contexte et son histoire coloniale, on accorde consciemment une posture politique à la discipline, notamment dans sa capacité à décentrer la valeur accordée aux langues coloniales. En plus d'abuser de la traduction pour défaire la valeur de la langue liée à l'identité en y introduisant des idiomes minorisés, on peut également reconnaître la valeur négative d'une langue en raison de son imposition par le pouvoir dominant au

⁴⁰¹ Michelle Filice, *op. cit.*

détriment des langues autochtones. La traduction de productions autochtones de l'anglais vers le français dans les arts narratifs comme le théâtre, le cinéma, la télévision, ou encore littéraires avec l'essai et la poésie, offre l'occasion de resserrer les liens avec la langue familière franco-américaine, plus éloignée dans sa grammaire et son idéologie des valeurs continentales. Cela se fait en pratiquant une forme d'autotraduction qui déplace le français normatif vers une sémiotique ancrée dans son espace-temps, ce qui a pour effet de créer une littérature-mineure, reposant sur une déterritorialisation de la langue, sur l'agencement collectif d'énonciation et sur le fait que tout y est politique. Cette trahison de l'ontologie européenne sert à souligner la différence des formes idiomatiques de ce territoire à travers la valorisation de l'hétérogénéité de l'expression et l'hybridation langagière qui lui est propre. On y récuse ainsi l'essentialisme et la notion identitaire du nationalisme, fondée sur une langue pure.

De surcroît, on peut envisager d'autres paradigmes conceptuels pour éloigner la traductologie de ses paradigmes occidentaux et élargir ses frontières tout en appuyant les mouvements de résurgence langagière et culturelle autochtones. Les personnes engagées dans l'étude de la traduction, les chercheur·e·s, les enseignant·e·s et les étudiant·e·s, peuvent travailler à se situer dans le ou les territoires autochtones où iels se trouvent et chercher à en apprendre davantage sur les concepts associés aux traditions historiques précoloniales. Parmi les nombreuses possibilités, je peux donner en exemple l'étymologie employée par les Kanien'keha:ka de la région de Tiohtiá:ke pour conceptualiser la traduction. Dans le territoire de Kahnawa:ke, le concept de traduction se décrit par le terme « tekewennanetáhkwas » qui signifie « Je copie/fait un double d'un mot/d'une langue », tandis qu'à Kahnehsata:ke, c'est le terme

« tekewennaténie's » qui est employé pour signifier : « Je *change* les mots dans une autre langue. »⁴⁰² C'est-à-dire dire qu'à l'intérieur d'un territoire limité et en s'en tenant à la définition de la traduction d'un peuple autochtone parmi plusieurs, on recense des concepts apparentés.

En plus des conceptualisations de la traduction, les étudiant·e·s pourraient non seulement connaître les peuples ancestraux du territoire, mais également apprendre les bases des langues associées à ces derniers et, qui plus est, comment les structures des langues reflètent des visions du monde différentes des langues et idéologies occidentales. Ces variations dans les pratiques langagières et traductives sont importantes à reconnaître puisqu'elles renvoient à des questions de pouvoir. La traduction articule ce point de contact dans la lutte pour l'interprétation de l'histoire et de la réalité – celle qui sera dominante et célébrée et celle qui sera supprimée ou minorisée. Rompre avec l'interprétation dominante implique d'aborder l'histoire de la traduction au Canada par le biais des missionnaires dans une perspective critique, et ainsi réfléchir à la pratique actuelle à partir de son contexte historique, social et géographique.

Il en va de même pour les méthodes de traductions décoloniale : je suis d'avis qu'il est impossible d'arriver à une définition universelle de la traduction décoloniale, ce qui n'empêche pas d'en relever des caractéristiques, comme j'ai tenté de le faire. Chaque contexte – géographique, langagier, social, politique et historique – possède ses particularités. Faire fi de ces spécificités revient à tomber dans le piège colonial essentialisant à l'égard de la culture ou de la langue. L'aspect « décolonial »

⁴⁰² Cette information provient d'Akwiratékha Martin, enseignent de langue kanien'keha à Montréal Autochtone, 2016. Je souligne.

s'apparente plutôt à la métaphore du récepteur radio de Joshua Price, avec sa notion d'ajustement ou de syntonisation à des significations (dé)coloniales à l'intérieur des machines sémiotiques. Cette métaphore me semble pleine de nuances et d'optimisme pour la capacité des traducteur·rice·s et du public à appréhender des productions contre-hégémoniques qui tentent de miner certaines significations dominantes en les recouvrant d'autres significations. La perspective laisse entrevoir la possibilité d'une lecture en profondeur, à trois dimensions, et de l'apprentissage de repères sémiotiques appelé à se transformer au fil du temps. Finalement, l'héritage colonial de la traduction peut se renverser en contribuant à la conscientisation anticoloniale de publics politisés et avisés.

ANNEXE A
ENTREVUE AVEC SKAWENNATI

Karim Chagnon [KC] 0:02 This is my interview with Skawennati the artist, I'd like to know your thoughts on the role of translation in your work.

Skawennati [S] 0:13 Well, that's, I thank you for your questions and your, you know, I think I haven't thought of my work in this way. So it's really nice for me to do that exploration. So the role of translation in my work. I work in English I mean, I write in English and think in English, but I know some Kanien'kéha words. I've taken at least four language classes if not more, like since my 20s. Also, my first household was a Mohawk speaking bilingual Mohawk English household, because I lived with my great-grandmother, and she babysat me. And she was a first language Mohawk speaker, and so was her daughter who also lived in the household at times and, and the daughter was my great aunt. So I've always known some words in Kanien'kéha, right, but I didn't know that they were Kanien'kéha for a long time. So I like to incorporate Kanien'kéha words. I don't know if I'm answering the question, what is the role? What do we mean by the role of translation in my work?

[KC] 1:39 When it comes to incorporating Kanien'kéha in your work that's mainly in English. How do you go about it? How do you go about incorporating both languages? And I also know that you translate some of your stuff into French. So how does that work?

[S] 1:57 Okay, so I bring in the words that I know, I bring in the Kanien'kéha words that I already know, like, nia:wen (thank you). It's like what I do in my own life. I try

to use the word that I know when I can. So like, you know, *nia:wen* is easy; *óksa'* is like “hurry up”. So I taught my kids: they know *óksa'* very well, you know, or like, sometimes, there’s a word. So, anyway,

that’s my way of keeping the language alive. And like, I mean, I guess a lot of the characters that I have are like me, so they’re not fluent in the language. But they’re learning the language, or they have a few words in the language. And so that’s how it happens in the stories that I write. In the *Peacemaker Returns* all the characters, I knew I wanted them all to have Mohawk names. But you have to be very careful with names. There’s only supposed to be one person living with a name in our culture. So the name, when someone has it, it comes out of circulation. I have that name. No one else has that name. So even with my characters, I want to be a little bit careful. Although *Karahkwenhawi*, I chose that name. That’s from *Time Traveler TM*. I chose *Karahkwenhawi* because there were so many I knew so many *Karahkwenhawis*, like I knew three, you know? And it just seemed like that was like not taking anyone’s name. I mean, not taking something because it was already sort of being used a lot. But for *Peacemaker Returns*, I hired as a consultant, our old language teacher, *Akwiratékha* [Martin], and I asked him if he would help me choose some names. So first, we took some names from the story of the Peacemaker itself. For example, *Thorihwaié:ri* the cannibal; I can’t remember fully if the cannibal was named *Thorihwaié:ri* already, or if that was for someone else’s name, but I matched it up, you know. And yeah, there was a woman in that story named, I think her name was *Kahentò:ktha'*. But it wasn’t necessarily the mother of the Peacemaker, but I chose to match that name up when we came to the character that would eventually be called *Iotetshèn:'en*. [Akwiratékha] had an idea. Well, I said, you know, there were no names that were fitting. It didn’t seem

right to take a name from there for some reason, maybe there weren't that many female names in the story. And so we talked a bit about it. We talked about what she was doing in the story and what her function was, and the name. And he came up with Iotetshèn:'en, which means "she is dreaming right now". I really loved that. And so we used that name. That's how some of the translation happens. Like how it happens and why it happens for the Kanienké'ha and English mix. And then yeah, translation. I had the *Peacemakers Returns* translated into French. Of course, first of all, we don't translate the Kanienké'ha names, right? Like that one. You know, we've heard many times people being called, you know, "born with a tooth" or different names, right? Well, even my mother's maiden name is Deerhouse, which could have stayed Kanonsonoron. But instead it was translated into English. We hear that some people's names are like Beauchêne or Duchêne. Anyway, there are a few names in French that are translations from [Kanienké'ha]. Well, maybe a better one is "Lefevre". I think, apparently the family Lefevre is from Kahnawà:ke, I believe. But that's "white beans" in Kahnawà:ke or something. So somewhere along the way, somewhere before I came along, they stopped doing that because I mean, we have a tradition in our family and a lot of families have this tradition to always have a Mohawk name. You know, like our middle names were Mohawk. Actually, we all had Christian names. But always had a Mohawk middle name. I just started to use my Mohawk name as my first name. Anyway, all that is to say, in the French version, the Kanienké'ha names stay in Kanienké'ha, and then certain words stay in Kanienké'ha. So "merci" like "thank you" is "nia:wen". And she says "sken:nen", "peace" to greet the people. Translating to French was very important for this production because it was going to be shown to many French-speaking school children. So I was thrilled that that was gonna happen. And I hired this fantastic translator that I met in my Kanienké'ha class, and that was so

awesome, because it's also awesome to know that you cared about the original language, you cared about the culture that was supporting language, and you cared about all this stuff. Decolonization, revitalization, you know, so important that I had someone with that kind of attention to those issues working on the project. So happy.

[KC] 8:37 And the same thing goes for your choice of the person who did the voiceover for the *Peacemaker Returns*?

[S] 8:45 Well, so the French, the Francophone voice. Well, I knew I needed a native person, but would have preferred...

[KC] 9:38 A Mohawk person who could speak French?

[S] 9:42 Yeah. I think now I know somebody who could have done that. But I didn't at the time. It's hard to find, those people that have the language combinations.

[KC] 10:09 I was wondering about how you choose to incorporate concepts or other words that involve Kanien'kehá:ka knowledge that goes into your stories. And I'm wondering, how do you choose to incorporate those. And this goes hand in hand with the previous question: since you're doing sort of new iterations of a traditional story, what are your source materials? Where do you go to?

[S] 11:17 Let's separate those two questions. But it's true, though, I'll have to touch upon both. In fact, the best example I feel, again, is *Peacemaker Returns* to talk about this, because I had to come up with the concepts of peace, power, righteousness, and those are so... That's an English translation of these concepts that are, how can I say? These concepts, especially the righteousness concept is very, like that word. Now

righteousness in English is really not cool. You know? But, so I'm trying to think of the words in Kanien'kéha, but it doesn't matter. So one of the things that I do when I do the research for these is I find old texts. And so in this case, I believe it was the League of Nations, like I had that book with me for so long, it's called *Concerning the League*. I believe that's what it's called. And so, it's very, very well known, like, throughout the Confederacy, people are really talking about it. There's a group of people whom they talk about that they refer to, you know. And so I was reading it because I was looking for the words "peace, power and righteousness". I mean, I was wanting to know the whole story, of course. But I found it super interesting, because I kept looking for those three concepts and how they were talked about, and never did I find "righteousness" in there. What I found was "respect". So the three words that I use, in the *Peacemaker Returns* are "peace, unity, and respect". That's what I read in that book. I did not read "power". I read, "there's power". That's a Billy Bragg song, "there's power in a union"! But, you know, "strength in numbers" is what I say in the movie even. And that's the strength in numbers, strength in unity. That's what power means. That's what I now think power means and I had a very wonderful... what do you call that moment was? What's the right word? Epiphany. No, no, you know, when someone makes you feel like you've done the right thing? Validating. I found that a validating moment because someone from the Indian Way School - so that's like a really a Mohawk immersion, and like, all completely in the culture learning. They came to see the *Peacemaker Returns* at the show. The whole show is called *We Extend the Rafters*. And you know, the woman was a little intimidating, the teacher. And she says to me, "who gave you that translation?" And she said, "the words in Mohawk, you know, "sken:nen" and other two words. She said, "Who's told you that? Peace, unity and respect?" I said, "I did it." You know, I was a little nervous and she was like, "I

love it". She's like, "I hate that word. Righteousness." And she felt it was a good translation. So I was very happy. I was very, very happy because I felt I tried to be very conscientious, you know, and the choice of words and how to translate a meaning and you know, "righteousness". I really think that that word was a good word 100 years or so years ago, but it has this bad meaning now.

[KC] 15:20 It kind of comes down to concepts, what is contained in, you know, the Kanien'kéha word for "righteousness". And that isn't reflected in English. So it's choices you have to make, even though you want to translate it with just one word, what's the one word you're going to pick to represent that concept if it doesn't really translate.

[S] 15:47 Exactly. Because it like really means "the good thinking mind", "the good mind". Which I like.

[KC] 15:54 It's interesting, because in your version you took, like, personal responsibility for that version that you decided to use. And I remember trying to translate it and it reminded me of Taiaiake Alfred's *Peace, Power and Righteousness* book. And that's how those three words were used, you know, as concepts and you went a different way, another reading of it.

[S] 16:25 The thing is, I have heard peace, power and peace. No righteousness is the way people have talked about it for decades, probably. You know, I think that the people are just starting to... I don't know why. That's why I'm an artist. I don't know why. It was clear to me that it had that. I didn't see that word in the version I read of that book that I was talking about. You're gonna know the language better and it's

about translation. It had it all in, not in Kanien'kéha but in Onoñda'gegá. It had a word for word interlinear, sort of a word-for-word translation. It was like mixed up. And then it was written in English, like in sentence form. And it was like, it was so great. Because I could still I could see the word "sken:nen". Like, I could make it out even though it was, you know, not in Kanien'kéha. But like, some words are so similar. What I remember is that it didn't say "righteousness" in English anywhere.

[KC] 17:45 So a part of your research when you go into producing a new work of art, you go through old sources old, like library sources like *Concerning the League*? Do you also talk to people?

[S] 18:08 I'll talk to different people depends on you know, talk to people for lots of different reasons. Like, you know, for real language stuff, I've talked to Akwiratékha and also Hilda Nicholas, I can't remember her Mohawk name right now. And mostly those two. They're both so generous, you know, and, like, I feel like Mohawk, you know, he's just constantly copying people translate all the time. And so is and they're different. They do in different ways. You know, they're both so generous. And I feel like Akwiratékha, he's just constantly helping people translate all the time. And they're different, they do it in different ways. They're both so generous and thoughtful about the language, you know. I also care, like I asked Ellen Gabriel, who is also a language speaker. I asked Ellen Gabriel if she would read *She falls for Ages*, before I made it. The script was done, but I didn't want to go into production unless she felt it was like, you know, I don't ask for permission. I but I asked if they see anything wrong, or anything that could offend them or someone else. If they're like, this is great, I love this version. I think a lot of the traditional people really understand about versions.

They're really fine with the version, you know, and then I asked Hilda Nicholas, if she would be the narrator for *She Falls for Ages*.

[KC] 19:46 That's how you get a lot of Kanien'kéha speakers to take part in your productions?

[S] 19:53 I do calls: I put ads in the paper, the Mohawk Eastern Door, looking for people and also now I'm also on Facebook, I've done it there now. I say, "you have to be able to speak Mohawk or pronounce Mohawk words". And so that's how I get those people but I mean Hilda I knew because we're I know because we're partners with them. I love her voice. I just wanted her and I knew she could say all the words, you know, and plus she also translated some of the words like Turtle Island in *She Falls for Ages*. I asked her, because you know, I started that one where I say, "in your language" because I wanted to put the audience of like, "Oh, this person is not speaking in her own language. She's speaking in my language so that I can understand this. She's translating." She's translating, and she says, "My name is Otsitsakaion and in your language that means ancient flower." And you will see and then so on... I ended it with her saying, "in your language that means Turtle Island, and it is where you live today".

[KC] 22:04 The importance you place on your characters speaking the language, meaning that even though she's speaking English with some Kanien'kéha words, clearly her language is Kanien'kéha. Do you feel the same way?

[S] 22:32 I would love to. I mean, part of me that wishes I could say, you know, that was my first language. But it's not true. I mean, I believe I heard that language a lot. And when I was learning language, you know, I believe my great-grandmother spoke

to me in Kanien'kéha. And that there was language there. And not just to me, but there were other people speaking it you know, and I did grow up hearing it. Like, you know, not every day though, but like, every week or so, I would be at my auntie's house, and they spoke Kanien'kéha, you know, and that's where I learned some words like, "sátien" (sit down) and a couple other things, and cute little words, like, all the, all those nice words that are hard to translate, you know. Or I remember my auntie would always say, "Sok, then he went." Sok is "then" but like, "then he went, he went there". Sok, you know, she wouldn't say "then" in English, she would just say, "sok blah, blah, blah". And, you know, like, so little things like that. And it's great. Because right now, when I'm working on this creation story project. I can understand a lot or I'm reading the English and hearing the Kanien'kéha and I'm like, oh, my God, I know, this is in the wrong place. This text has to be over here, this dialogue's supposed to be over there. So I can get a lot of it like that. But all that is to say, no, I don't think that it's my first language. But I like that it's, you know... And that's why the narrator's voice is a bit older. It is her first language, but it's the character, it's not me. It's just that all my characters are a little bit me and a little bit who I want to be or, you know, different versions of me or alternate universes.

[KC] 24:45 Alternate universe and versions. So, to what extent do you find it important and maybe this is repetitive, but to what extent do you find it important to incorporate Kanien'kéha in your work and also in the public sphere as far as your art goes? To the public?

[S] 25:12 I'm finding the answer to that question. I mean, I think the reason I was using Kanien'kéha was, at first, was like to show that it's still there, and that there are people who still want to learn it. And that was very much me. So when Hunter [in *Time*

Traverler TM] learns, you know, how to say, you know, “it tastes good”, “iawékon”, that’s what I think I was doing. I was like saying, there are people speaking it. And there are people who are learning it, and there are more people learning it, and wanting to learn it, you know. And then I had this fantastic conversation with a curator named Wanda Nanibush, she’s a curator at the AGO (Art Gallery of Ontario). So I guess a lot of people are very receptive. A lot of non-native people are very receptive to us, having our texts translated into our languages, right. So for example, we - Jason and I - had a retrospective of all our work at the Ellen Gallery at Concordia. And they wanted us to translate and they wanted to translate some of our blurb and I was like, why, who’s gonna read it? You know, who will know that? And Wanda was there, I saw that she was in the previous show or something like that. And she had a text, her curatorial text in English, French, and Anishnaabemowin. And she said, you have to translate it, you know, because we’re going to keep the language moving. She goes, for example, my translator couldn’t find a word for curator, you know, or had to make up a word for curator, you know. And so, you need that in Kanien’kéha, and so it had an impact on me. And we went ahead and translated our thing into Kanien’kéha, but you know what? I asked a translator, and he’s like, if it has “decolonial” in it, I’m not translating it. He’s like, that takes a whole paragraph to say in Kanien’kéha. So super interesting, right? So I think now, *The Peacemaker Returns*, we got funding to translate it into Kanien’kéha, and I already got it translated into it. And now I just had to get the person to speak it and all that. And, you know, I think it’ll be pretty awesome to have that new piece of work, you know, done in that way. So I think it’s now important to do things and have those written documents somewhere people can refer to them. I wonder who has that, ah see? I mean, we’ve got that Kanien’kéha, but who else has it? Who is it useful to now? I should send it over to somebody who can use that? Yeah.

[KC] 28:52 Do you find there's a difference between having the presence of like written texts like let's say the blurb translated into Kanien'kéha and wondering who's going to read it versus who's going to listen to the Kanien'kéha version? Do you think there are more chances people can more easily listen to Kanien'kéha version?

[S] 29:20 I think it's actually what thing we're talking about that's being translated. Like I think that there are way fewer people interested in reading the translation of my curatorial blurb than they are listening to the translation of *The Peacemaker Returns*. Yeah, you know, because it's more entertaining. Girls and aliens, it's awesome. It is.

[KC] 29:53 Do you think Kanien'kéha is regarded differently now than it was a few years ago, like in the way it's translated?

[S] 30:07 Yes. That Absolutely. There's like, first of all, I think non-native people. So non-native people are so different now about it. In my opinion, I think before they were just like, why are they changing name to Kahnawà:ke? Like, Kahnawà:ke used to be called Caughnawaga, which is already a terrible, awful thing. But like, you know, even me, I was going out with someone when I started using Skawennati as my name and like, people would be like, what? And, one time he said to me, my ex-boyfriend said, why do you put people through that? I don't remember what I said to him, but obviously, I didn't stop. And now people are like, Oh, that's beautiful. What is it again? Can you help me pronounce it? They just have a different attitude. I think non-native people feel like, Oh my God, we killed it, we almost killed the language. We've almost killed this language or like, you know, and maybe they don't have to say "we". Maybe it's like this language almost got killed by colonization. Let's do what we can to bring it back. You know. And luckily, I think there is a feeling in this society that diversity

matters. And so diversity of thought, so that thinking in another language can bring about, you know, a richness in thought. And I also believe, because I, from what I learned from doing *The Peacemaker Returns* project, I believe we have in our language, as well as in our culture, a possible key for peace, right? And I think it would be really useful for people to hear that and to understand. I really am very interested in consensus, and how did the Peacemaker teach them to come to consensus? Super interesting. And how, you know, it would be so great if we had had more insight into that which I think exists. I think somebody knows the answer to that. It's not gone. So then there's also how native people think about it, which is also different, like more and more people are taking these classes. Especially the two-year program in Kahnawà:ke and more and more people throughout the Confederacy. And I know language nests and things are happening all over. But it's also tied to the fact that white people think it's important because now there's money. It's like, Native people did this, so white people are following this. But also, I do think that activism played a huge role, like native people saying, this is enough. We're not losing any more. We're not losing any more of our culture, language. You know, we're setting up this and we're doing that we're taking control of our education, you know, those kinds of things. The Cultural Center, the Immersion School. Survival school. So that's one difference. Yeah, I want that another cute thing that's happening is, well it's cute to me, in the sense that there are people - I'm certainly not the first person who took on their native name, there are other people, but I'm one of the earlier ones. And like, I've had a few younger women say to me they basically got the confidence to use their Indian name because of me, you know, so that was very nice. So, yeah. I mean, I did it for myself, because I realized at a certain point, like I love that name, and only my mother ever would say it to me and she even didn't call me that very often. She called me Trisha

most of the time, but like sometimes she would say Skawennati and you know, I loved hearing it, and I was like, Oh my God, no one else is gonna call me that unless I start telling them that's what I want to be called, you know, so I slowly started to make it happen. And then when I moved to Banff, I was like, Okay, now I'm really Skawennati, and then I met my husband so that worked out. And now a lot of my old friends call me Skawennati from high school and all that. But yeah, some people still call me Trisha. That's okay. I don't hate it, I like that name, too.

[KC] 35:07 It's funny how you're using a name that can become very representative of how people treat language and the importance it signals. Last question, what's the future? What does the future of Kanien'kéha look like? For you?

[S] 35:32 I'm very hopeful. So for me personally, I still imagine myself doing the adult immersion program. But who will I talk to? All the people I know, but it doesn't matter. Actually, I don't need to, it's not to talk to someone that I would do is so I can do more in my artwork. Yeah, but I think and I, I'm hearing great stories I'm hearing you know, I know a few cases where, you know, more people who grew up with English as their first language have acquired Kanien'kéha and now their children are first language speakers. So it is happening. I mean, it's a race against time, in some ways, but in other ways. I'm like, you know, maybe it's possible. But the problem is, I just had this very interesting conversation with somebody. Don't want to say who, but someone who develops curriculum, like, who is a language speaker, and, you know, she felt that some people are learning the language, but they're not learning the mindset. So, you know, I think that's a big problem. I wonder if I could ever learn, truly learn the mindset, you know, like, I mean, I like to believe I already have in some ways, but really, like when you haven't, I don't know, if you're thinking in English, but speaking Kanien'kéha,

then are we getting the diversity that we're seeking? You know, like, what's the point in mouthing the words you know, like, it's romanticism? You know, I speak Mohawk, but you're still like... you know what I mean?

[KC] 37:33 Yeah, it's the whole link, I guess, we're kind of talking about that with The Peacemaker Returns, the link between language and mindset, or what it brings on. Do they get dissociated? At one point, can you learn just the language and not the knowledge that comes with it, or the philosophy that comes with it?

[S] 37:53 I wonder? I think that you can, but I don't know. I mean, the Jesuits learned Kanien'kéha and not the mindset. Yeah. So actually, the conversation I had today, every time she was referring to the Mohawk language, she said, Onkwéhonwe'neha. And I said, why do you say Onkwéhonwe'neha and not Kanien'kéha? And she said, Because Kanien'kéha is nationalistic. She said, the way I grew up whenever my grandmother said, you know, talking India to me or speaking our language, she said, Onkwéhonwe'neha. She didn't say Kanien'kéha. She said, that's relatively new. And she said, furthermore, 'neha doesn't mean language. It can mean language. But it means "the way of" or "the way to be". And so she said, when you're saying on Onkwéhonwe'neha, be native, act in the way of the real human being. Act like a human being, you know, and she said, she feels that by saying Kanien'kéha, that's like erasing a big part of the culture. Out of the whole word. That word, it means all our relationship with all the land and animals and each other. But Kanien'kéha means doing it in the way of the People the Flint, right? So super interesting to hear that from her.

[KC] 39:44 Thank you for your amazing, generous answers. Thank you so much.

[S] You're welcome.

ANNEXE B
ENTREVUE AVEC CHLOÉ LERICHE

KC: Est-ce le premier film en langue atikamekw?

CL: C'est la première fiction en langue atikamekw. C'est-à-dire qu'il y a peut-être déjà eu des documentaires en langue atikamekw ou des courts documentaires tournés par le Wapikoni mobile. Il y a eu des films inuit comme Atanarjuat, mais les autres films qui se passent dans des communautés autochtones, en général, c'est en français ou en anglais.

KC: D'où vient l'intérêt de faire le film en langue atikamekw?

Chloé Leriche: Le film aurait été moins intéressant en français, car dans le film, il y a une présentation de la culture. La langue, c'est la base de notre culture. Alors pour moi, c'était essentiel de faire le film en langue atikamekw. C'est sûr que c'est un défi supplémentaire pour moi puisque je ne parlais pas cette langue-là pendant le tournage. Je connais juste les répliques de mon film, on s'entend. Je peux dire : « As-tu tué un homme? » en atikamekw, ce qui ne m'aide pas beaucoup! Je trouvais ça super important que le film soit en atikamekw, parce que la culture, ça passe par la langue et, dans ce cas, une langue qui est aussi une langue vouée à disparaître si elle n'est pas protégée. Je pense que ça permet à la communauté atikamekw d'être fière d'elle puis d'exister dans leur langue. Tu sais, au Québec, à partir du moment où le joual est apparu dans l'histoire du Québec dans les théâtres avec Michel Tremblay et tout, le peuple québécois a commencé à avoir l'impression d'exister réellement. Donc, il y avait cette volonté-là pour les Atikamekw de leur dire : à partir de maintenant, vous allez exister

dans la cinématographie québécoise dans votre langue, sur grand écran. C'est possible pour vous de vivre dans votre langue. Pour moi, c'était important et ça participait à ce que je voulais faire pour eux.

KC: Quel était ton public cible avec ce film : les Atikamekw, les Québécois qui allaient lire les sous-titres en français, ou alors le public international pour qui il y a une version sous-titrée en anglais?

CL: C'était les trois, honnêtement. Je réfléchis beaucoup quand je travaille et c'est le genre de question que je me pose. À la base, mon premier public était les Premières Nations. Je voulais faire un film pour la jeunesse autochtone, pour leur permettre d'exister dans leur langue, mais aussi pour donner des modèles de jeunes qui ne sont pas nécessairement scolarisés, mais qui viennent d'une communauté et qui ont réussi à faire un long métrage qui s'est rendu à Berlin. Quand la chaîne APTN (Aboriginal's People Television Network) a acheté le film pour diffuser la version anglaise à l'échelle du Canada, ça a été le top. Je me suis dit que si ça peut se rendre dans les maisons des Premières Nations, c'est absolument génial. Pour moi, c'est plus important que d'aller à la Berlinale. Je crois, du moins j'espère, que mon film peut avoir un impact positif sur leur vie, c'est un peu le but.

Sinon, l'autre public cible, c'était les Québécois, parce que je voulais que les Québécois en apprennent plus sur cette culture-là. Et la fiction, ça a une puissance inégalée. J'aurais fait un documentaire – il y a déjà eu de bons documentaires qui parlent de la situation des autochtones au Québec –, mais je n'aurais pas eu le même impact. Là, je peux faire en sorte que les gens soient touchés par les personnages, habités par eux, donc curieux un peu plus. Parce qu'on a l'impression de rentrer dans cette

communauté-là sans prendre personne par la main. C'est un autre rapport. Après, si le film est bon, il va se démarquer à l'international, alors j'aurai ce troisième public.

KC: Quel était le rôle de la langue et de la traduction dans le film?

CL: Au départ, j'étais très puriste dans mon rapport à la langue. J'aurais aimé faire une traduction dans laquelle on aurait pu avoir accès à la langue atikamekw en tant que telle. C'est-à-dire que je voulais travailler cet aspect-là au niveau langagier, carrément dans mes répliques. Mais je me suis rendu compte que je ne pouvais pas parce les sous-titres, ça passe vite. Le rythme de mon film ne le permettait pas. Et puis, tous les sous-titreurs que j'ai rencontrés me disaient : « Il faut absolument qu'on ait lu ta phrase en une seconde. » Moi, j'aurais voulu en mettre plus. Après ça, je me suis dit que je traduirais ça en québécois, parce que quand les comédiens mélangent les deux langues, c'est un québécois très keb, tu sais. C'était très compliqué, la question de la traduction et des sous-titres. Ça m'a beaucoup intéressé, cette question-là.

KC: Il m'a semblé que les sous-titres en français s'apparentent à un registre de langue assez familier, quelque part entre le joul et un français plus normatif.

CL: En fait, j'ai joué avec ça beaucoup. Au niveau des sous-titres, on m'avait expliqué que les Québécois étaient très frileux à l'idée d'avoir du joul écrit, comparé à ce qui se fait en France. En France, dans le sous-titrage, ils vont parfois avoir beaucoup d'argot, du langage de rue, alors qu'au Québec, c'est refusé systématiquement. Ça dérange les gens. Je l'ai testé sur différentes personnes et le monde disait que c'était beaucoup trop difficile à lire. Car, au début, c'était sous-titré en québécois. Alors, j'ai pris un français normatif assez correct, mais j'ai mis des mots qui avaient des

connotations plus familières, plus street. J'ai travaillé ça pour aller au maximum de ce qui était acceptable pour le grand public québécois. Quand je ferai la version en français de France, j'irai à fond.

KC: Et la version anglaise?

CL: La version anglaise est beaucoup plus familière, justement. J'ai travaillé avec Robert Gray, un excellent traducteur et sous-titreur. Il a travaillé avec Ulrich Seidl, avec plein de grands cinéastes, dont des cinéastes québécois. Donc, le texte a été travaillé différemment. Aussi, dans le film, j'ai fait des changements. On remarque que, quand on est dans des chicanes, des crises ou dans des moments plus d'action, le niveau de langage est différent que dans les moments où on est dans le calme. Lorsque le personnage principal, Shawnouk, rencontre la grand-mère dans le bois, la structure des phrases a varié un petit peu. Shawnouk va dire : « Merci de m'avoir fait dormir » ou « Merci de m'avoir fait manger ». Il y a un sentiment d'étrangeté dans la construction des phrases. C'est très léger, mais je réfléchissais à tout ça, parce que je voulais que les sous-titres accentuent le caractère étranger. Il n'y avait pas de ligne directrice : c'était vraiment en fonction des scènes. J'ai refait mes sous-titres quatre fois parce que, pour moi, c'était important. J'aurais passé trois mois de plus à faire un travail juste au niveau de la langue. Mais bon, je ne pouvais pas retarder le processus à ce point-là.

KC: Au niveau de la traduction de l'atikamekw vers le français, le travail sur la langue a-t-il été fait de manière à ce que le public québécois se sente en présence d'une réalité qui leur est étrangère?

CL: Je me suis questionné beaucoup par rapport à ça parce que, à un moment donné, je me rendais compte que si je travaillais trop la langue de manière à représenter l'atikamekw, on n'était plus dans l'émotion. C'est-à-dire qu'on ne rentrait plus dans la scène de la même manière. Il y avait une distance entre nous et ce qui se produisait. Je me suis posé la question surtout quand les jeunes sont en train de faire un cercle de parole. Au départ, j'avais travaillé la langue d'une certaine manière pour être plus près du réalisme autochtone. Par exemple, les personnages disaient souvent : « C'est lourd à porter. » Ils disent : « C'est dur à porter » ou « Je porte cette douleur » ou « Je porte ce fardeau ». Alors que, pour nous, « porter », ça fait référence à autre chose. Alors, j'ai utilisé l'expression une fois, mais je l'ai enlevée à d'autres endroits. À un moment, Shawnouk se lève et dit : « Ce que je porte est beaucoup plus lourd. » J'ai changé la traduction parce que, justement, c'est trop loin de l'émotion de la scène et de la manière dont il joue. Je ne voulais pas qu'il y ait une distance qui se crée. Je voulais vraiment que les gens soient portés par l'émotion sans qu'ils décrochent.

La langue atikamekw ne fonctionne pas de la même manière que la langue québécoise. Je vais prendre l'exemple du titre. En atikamekw, le titre est « Tewehikan epwamoci meskanawa », ce qui signifie « Le tambour qui était avant les rues ». Dans le mot « tambour », donc « tewehikan », le « hikan » fait référence au mot « cœur », donc c'est un petit mot incorporé dans le grand mot « tewehikan ». Ça fait référence au fait que, pour eux, le tambour est le premier battement, le premier rythme de la vie. Donc, c'est un instrument de musique, mais c'est aussi beaucoup plus vaste que ça. C'est ce qui fait que, pour eux, la langue comporte toujours quelque chose de plus vaste et de plus senti que ce à quoi on peut se référer quand on écoute le film.

En faisant traduire mes dialogues après le tournage, j'ai tout fait traduire la matière de l'atikamekw vers le français par une femme qui s'appelle Marie-Pier Ottawa. Au départ, je voulais le monter sans le traduire, puisque je connaissais bien le texte et que j'étais capable, instinctivement, de monter et de savoir quand couper dans quelle phrase. Mais je me suis dit que je montrerais le début du film et, après, je le ferais sous-titrer pour voir la différence et là, j'ai découvert des nuances dans le jeu. Des mots qui étaient des concepts typiquement autochtones et que je n'avais pas écrits, qui n'étaient pas dans le dialogue. Et ces nuances étaient beaucoup plus intéressantes parce que là, ça ancrerait le film dans une réalité autochtone. L'exemple que je donne toujours, c'est le respect. Dans une des scènes, la jeune dit : « Qu'est-ce que tu as fait de ton respect? » Pour moi, ça ne veut rien dire le respect si je suis à côté de quelqu'un qui a essayé de s'enlever la vie. Ce n'est pas ce à quoi je pense. Mais pour les Autochtones, le respect, c'est un concept qui est hyper important – la fierté, c'est en lien avec plein d'autres choses. Donc, quand j'ai découvert cette beauté langagière qui, finalement, ancrerait ça dans une réalité, je me suis dit qu'à partir de ce moment-là, je ferais tout traduire. Je trouvais ça important, alors on a tout fait traduire pour pouvoir aller dénicher les nuances les plus intéressantes au niveau du langage. Ça a pris deux mois de plus!

KC: Ta démarche de scénarisation est assez particulière du fait que tu as écrit le dialogue en français et chaque comédien a traduit les répliques de son personnage en atikamekw. Peux-tu décrire comment ça s'est passé?

CL: Ils ont traduit, parfois le jour même du tournage, parfois la veille. Parce que quand on travaille avec des non-professionnels, tu ne peux pas donner le texte longtemps d'avance parce qu'ils auront de la difficulté à recréer la spontanéité nécessaire. C'était important pour moi, dans ma direction d'acteurs, de travailler les émotions des scènes

en amont, mais les textes, non. Je voulais qu'ils puissent garder cette spontanéité-là et qu'ils fassent des erreurs, si possible, pour que la scène soit vivante. Alors, ils traduisaient eux-mêmes et ils étaient amenés à faire de l'improvisation en plus. Mais ce n'est pas tous les comédiens qui sont à l'aise avec l'improvisation, alors la plupart restaient quand même assez collés sur le texte. Souvent, par contre, ils s'entraidaient à traduire leurs répliques; ils les travaillaient ensemble. Parce qu'il y a plusieurs manières de dire une chose, dans leur langue. Ça nous permettait aussi d'explorer toutes les intentions des personnages.

Le comédien qui joue le personnage principal, Rykko, parle très bien sa langue maternelle. Même s'il parle français, sa première langue demeure l'atikamekw, qu'il connaît bien. Je dirais qu'il était mon pilier. C'est pendant le tournage que j'ai réalisé qu'il avait cette force-là. Il se souvenait des répliques de tout le monde. Il était capable de lire le texte une fois et de dire les répliques et les intentions des autres. Il m'a beaucoup aidé.

KC: Le fait que tu ne parlais pas l'atikamekw a-t-il fait en sorte que les comédiens avaient plus d'autonomie pour choisir comment traduire le scénario?

CL: J'ai trouvé ça génial, le fait qu'ils s'approprient le texte. Comme artiste, je suis toujours en train de chercher des accidents dans ce que je fais. Dans le sens où j'espère, chaque fois qu'on tourne une scène, qu'un oiseau va venir se poser sans faire exprès et repartir. Tu sais, tout ce qui ne m'appartient pas, ce qui vient de l'autre, ou du moment, je trouve ça merveilleux. Alors quand les acteurs s'approprient le texte, je peux être dépassée par ma matière – et c'est génial!

C'était difficile de traduire l'atikamekw. C'est drôle, chaque fois que je demandais s'ils avaient bien compris ce qu'un personnage venait de dire, il y avait toujours différents sens, comme si les définitions étaient toujours vagues. J'avais l'impression que c'était une langue qui permettait d'être moins spécifique, d'être plus dans le senti. Mais je n'ai pas eu le temps de vraiment apprendre qu'elle était la constitution de la langue. C'est un travail que je voulais faire, mais chacune des étapes du film était tellement longue, que je n'ai pas eu le temps. Mais je me demande si je ne vais pas commencer à apprendre cette langue. Si jamais je décide de faire un autre film, oui, je vais pousser ça.

KC: Après le tournage, tu as donc passé deux mois de plus à retraduire vers le français et à sous-titrer?

CL: On a traduit chacune des scènes. Alors, des fois, quand tu écoutes ton matériel, tu découvres qu'un tel a dit un truc d'une telle manière et tu te demandes ce que ça amène de plus. On a vraiment tout traduit pendant deux mois et, ensuite, j'ai fait mon montage puis j'ai vérifié la traduction. Parce qu'il y a des variantes dans la langue atikamekw. Dans les trois communautés (Manawan, Obedjiwan et Wemotaci), il y a des variantes, mais il y a aussi des variantes entre les aînés et les jeunes. Donc, il y a des nuances et la langue évolue, il y a de nouveaux mots. Alors, j'ai tout fait vérifier par différentes personnes, pour voir leur compréhension. En général, tout était bon, mais certains disaient parfois « Ah, ici, ce n'est pas exactement ce qu'il veut dire ». Au final, quand mon montage était fini et que la traduction était, à mon sens pratiquement parfaite, je l'ai fait vérifier par Nicole Petiquay, une techno-linguiste, qui a approuvé et donné son sceau.

KC: Qu'avez-vous fait des différences entre les dialectes dans la langue atikamekw de chaque communauté? Comment le film a-t-il été reçu auprès du public atikamekw?

CL: Je me suis questionné, parce qu'il y avait des gens des trois communautés et de différentes générations dans le film. Je me demandais si ça allait marcher pour les Atikamekw. Je leur ai posé la question quand je leur ai montré le film la première fois. Je l'ai présenté aux trois chefs des communautés de Wemotaci, de Manawan et d'Obedjiwan, au grand chef de la nation atikamekw et à tous leurs conseillers. Au total, à une soixantaine de personnes. Je leur ai montré avant de sortir le film. Quand j'ai su que le film partirait à la Berlinale, d'urgence, je me suis présenté. Il y avait une assemblée générale, alors ç'a bien tombé. J'ai montré le film parce que je voulais qu'ils puissent le voir avant tout le monde. Je trouve que c'est une question de respect de base.

Le chef de la communauté de Manawan a dit : « On a beaucoup à apprendre de votre film, comme peuple, on a énormément à apprendre, pour plein de raisons, mais, entre autres, parce que vous avez réussi à créer une famille qui se tient alors que dans cette famille-là, il y a des membres des trois communautés – de Manawan, d'Obedjiwan et de Wemotaci. Parce que tous les acteurs ont des accents différents selon les communautés, les différences de langue, on les sent un petit peu au début du film, mais à peine, et on les oublie, on passe au travers. Et ça nous renforcit comme nation de voir qu'on peut cohabiter ». Parce qu'il y a des difficultés, dans les trois communautés. J'avais trouvé ça bien intéressant.

Ce que ça me dit, comme artiste, c'est qu'il y a peut-être des différences de langue dans le film, mais, quand le film marche, quand tu es porté par une émotion, c'est le genre

de truc que tu oublies, que tu ne vois plus. Tu es dans la scène, alors, même si un personnage a un accent différent, tu veux savoir ce qu'il va dire. Alors, je me dis, OK, j'ai réussi au niveau émotif à faire une histoire qui est portée par quelque chose qui est plus grand. Par exemple, la comédienne qui joue la mère vient de Manawan, le beau-père vient de Wemotaci et les deux jeunes aussi. Alors, comment on fait fonctionner ça lorsque la famille est en train de parler à table? C'est comme si j'avais mis quelqu'un du Lac-Saint-Jean à côté de quelqu'un d'un autre village dans le Nord et ils ont une tout autre façon de parler. Il faut que ça se tienne, quand même. Pour ne pas le remarquer, il faut que la scène soit vraiment bonne parce que c'est le genre de chose qui aurait pu être un pari raté.

KC: Le film a-t-il été projeté dans les communautés atikamekw?

CL: Les Atikamekw ont vu le film à la première, aux Rendez-vous du cinéma québécois. Donc c'était les acteurs et leurs amis. Quand on va le sortir en salle, plein de monde de Manawan va aller le voir à Joliette, ceux de Wemotaci vont se rendre à Trois-Rivières et on va faire des petits événements à ce moment-là. J'ai hâte de le présenter dans les communautés. Je rêve de faire des cinéparcs sur les pistes d'atterrissage et que le son soit branché sur la radio communautaire et qu'on puisse avoir un grand écran à l'extérieur, qu'on en fasse un événement!

KC: D'où vient le titre du film « Avant les rues »?

CL: Le titre « Avant les rues » est venu il y a très longtemps, il y a quelques années. Ça a été mon premier choc, avant la langue, parce que pour se rendre à Obedjiwan, c'était trois heures de chemin de terre, dans le bois, avec de la poussière et je me disais que

j'étais dans le Far West. Quand je suis arrivée dans cette communauté en 2003, la moitié de la ville n'était pas asphaltée. Maintenant, c'est tout asphalté, mais j'halluciniais de voir qu'il n'y avait pas d'asphalte. Et quand tu repars d'une communauté et que ça fait deux heures que tu es sur un chemin de terre et que tu vois de l'asphalte, tu te dis : enfin! C'est un chemin qui est aussi hyper dangereux – tu peux y perdre ta vie. Il y a des camions forestiers qui roulent en plein milieu à toute vitesse. Il y a plein de gens qui ont perdu leur vie sur ces routes-là, malheureusement, soit parce qu'ils ont foncé dans un camion forestier ou parce qu'ils ont fait des sorties de route. C'est très dangereux. Moi, j'ai l'impression de risquer ma vie chaque fois que je prends un chemin de terre pour aller dans une communauté. Je déteste ça. Quand le temps est sec et que tu es derrière une voiture, il y a de la poussière et, pendant cinq secondes, tu ne vois rien. Tu es au volant et tu ne vois rien.

Il y avait ce sens-là pour moi. Je trouvais que la communauté, le lieu, c'est avant les rues. La communauté autochtone, elle est loin de la « civilisation ». Et, pour moi, il y avait aussi le retour à la tradition et le fait que les communautés sont très jeunes. Il n'y a pas si longtemps que ça, ils vivaient encore dans le bois. Un des comédiens du film, Jacques Newashish, a vu le changement de la tradition à la modernité. Il est passé de vivre de manière nomade à vivre dans une maison dans une réserve. Il l'a vécu, ça. Et, après ça, il y a Hubert Reeves qui est entré dans le texte : avant la civilisation, avant le Big Bang – on pouvait y mettre tous les sens. Je trouvais ça intéressant parce que c'est une espèce de non-titre. Quand on réfléchit à des titres punchés, « Avant les rues », ce n'en est pas un. Mais je trouvais qu'il y avait quelque chose de poétique parce que ça voulait tout dire et ne rien dire en même temps.

KC: Pour terminer, la musique joue un rôle important dans le film. D'ailleurs, les comédiens qui chantent dans le film, Rykko Bellemare et Kwena Boivin Bellemare, font partie du groupe de musique Northern Voice. Pourrais-tu m'expliquer ton choix d'intégrer la musique?

CL: Il faut savoir que la musique, le tambour, ça fait partie de leur culture. Il n'y a pas beaucoup de chants atikamekw qui existent. Northern Voice, c'est un des rares groupes qui compose ses propres chants. Au départ, les premiers groupes de drummers chantaient des chants cris parce qu'ils avaient perdu leurs chansons traditionnelles avec le temps. Cette culture-là est en train de revivre par le biais de la musique, parce qu'il y a des jeunes qui composent des textes en atikamekw. Ça fait vraiment partie de leur culture, alors je voulais absolument passer par là. Mais j'ai toujours eu de la musique dans mon film, parce que la scène du drum, quand le personnage va chanter autour du tambour, a toujours existé dans mon film – avant même de savoir que le comédien serait un musicien. Cette scène était là – mais avec quelqu'un qui ne savait pas chanter et qui, tranquillement, s'assoit autour du drum et commençait à essayer d'apprendre le chant. Mais, quand j'ai rencontré Rykko et que je lui ai donné le rôle, j'ai appris qu'il était un musicien et la scène a évolué. Au lieu d'être une scène de quelqu'un qui apprenait à jouer du tambour, je me suis dit que puisqu'il était tellement bon comme chanteur que ce serait quelqu'un qui a de la difficulté à chanter et, qu'à ce moment-là, ce serait sa prise de parole.

Dans un film comme ça, quand quelqu'un a commis ce genre de geste, on se demande quand va-t-il le dire, quand va-t-il avouer son crime? Moi, je ne voulais pas rentrer là-dedans. Pour moi, c'était le moment du tambour. Dans cette scène-là, par le chant, il dit tout ce qu'il a à dire. À mon sens, dans cette scène-là, il est autant dans la colère de

ce qu'il a vécu que dans le souhait de s'en sortir. Quand j'ai rencontré les acteurs et que j'ai vu qu'ils avaient ce talent, je ne pouvais pas ne pas l'utiliser. C'était magnifique et ça apportait toute une lumière au film. Ça enlevait le côté drabe de l'histoire, ça permettait de sortir et d'avoir des moments de poésie. Et ça, ce n'était pas écrit, c'était sur les lieux du tournage. On avait une demi-heure de trop et j'ai dit à Kwena : « Chante quelque chose. » Donc, elle chantait une chanson et je lui demandais de quoi ça parlait.

Par contre, je n'ai pas traduit les paroles des chansons. Et les Autochtones m'ont demandé pourquoi. Par exemple, le moment où Kwena chante après la tentative de suicide, elle dit : « La vie peut être belle quand tu la regardes du bon côté. » Le truc, c'est que je trouvais les paroles trop terre-à-terre par rapport à ce qui venait de se passer dans le film. Je trouvais qu'on sentait déjà l'émotion dans son chant; il y avait déjà quelque chose qui existait. On sentait déjà que c'était un appel à l'espoir. Je ne trouvais pas ça nécessaire de traduire les paroles. À la toute fin, quand ils chantent, frère et sœur, on est dans un moment d'intimité absolument fort. Si j'avais mis des mots écrits en bas, ça nous aurait sortis de la scène, alors qu'on veut juste les voir, un à côté de l'autre. Je trouve que la musique a son propre langage et qu'elle travaille déjà avec l'émotion, donc les mots auraient juste été un bruit supplémentaire dans ces moments-là.

ANNEXE C

TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE DE TRACEY DEER

00:09 [Karim Chagnon] I'll start by explaining why René [Lemieux] and I wanted to invite Tracey for the Translating the Humanities Research Project. When I was looking up Tracey Deer on the Rezolution Pictures website, I saw something very interesting when it was referring to gaming and virtual reality to components of Rezolution Pictures, the tab was called "Minority Media". Immediately, I thought about the concept of "minority translation" we have in cultural translation where we focus on the power dynamics we have between different languages and the points of view that they represent. That made me think of *Mohawk Girls* and the presence in the episodes of Kanien'kéha, of English, of French.

01:17 [KC] To start off, that'll be a question: how important is language to your filmmaking? And as you know, one of our first presenters in February was Akwiratéka' Martin who worked as a translator on *Mohawk Girls*, so we're in the context of many languages in the series and the practice of translation. More broadly, there's often been a comparison made between *Mohawk Girls* and the famous TV show *Sex and the City* which was hailed at the time as a show that was pushing boundaries of representation of women. But it was still a dominant representation of women. So we might be able to think about it in terms of comparison, just as we compare translations, we compare texts, we can compare *Sex and the City* and *Mohawk Girls*, to see it as a kind of translation of how Mohawk women navigate their world and how different it can be from a show like *Sex and the City*.

02:30 [Tracey Deer] What a great opener. I'm just ready to talk about that. Hello everyone, I'm really happy to be here. Thank you all for taking a look at my show. This is the first time I've actually been invited to talk to a translation, linguistics class. So I have some things to say, and then I'm very interested in hearing what you have to say. Because I do want to talk to your interests. I'm going to go off of what you've just said there. I'm a huge fan of *Sex and the City*. When it came out, it just really spoke to me. I just adored those characters, the situations, the frankness upon which they spoke about relationships and sexuality. Like this was all brand new for TV at the time. So it really inspired me, entertained me. But, at the same time, living in Manhattan and buying \$500 shoes was not something I was doing. It didn't matter, I was still able to relate to the women and the experiences. But when I would compare it to my own reality—I grew up and I still live on the reserve—Kahnawake is just 15 minutes from here. The experiences were so different and, in some ways, our relationship politics were so different.

03:56 [TD] In my community, I'm related to half the men there. So I'm navigating who's my cousin and who isn't my cousin in terms of the dating world. It's a very different world from Carrie, Charlotte and Samantha and who am I missing? Oh yes, Miranda. Very different than what they were going through. I was early in my career when I came up with the idea for *Mohawk Girls*. I was doing documentaries at that time and I do want to talk about them. I've done a number of documentaries all in Indigenous languages, two of which are not my own and of which is my own. I would like to speak about that in a moment. But I was in my documentary career, we were up

north, doing *One More River*⁴⁰³, travelling from one Cree community to another—there’s nine and vast distances between the two. One night, we were travelling from one community to another, it should have been a 3-hour drive, but we were in the middle of a blizzard, so we could only drive 10 km per hour. It took us 9 hours. My codirector, he’s the strong silent type, so we made chitchat for about half an hour and then we just went into our own sort of spaces.

05:21 So it was 8 and a half hours of very scary driving and no one to speak to. And so I thought, “Oh this is a great time for me to brainstorm!” And that’s when I started thinking about all the various hilarious things going on within my own world—I was a young, twenty-something girl myself—and my dating tribulations, and my sister’s and my cousins’, all these crazy things that were happening to us. I ended up sharing it with my codirector and saying, “You think that’s funny, right? Like, that’s funny!” And he’s like, “That’s crazy funny!” So I started making notes over the years, of all the crazy things that were happening in the lives of me and my friends.

05:59 I think 8 years later, when I hit a bit of a block in terms of my documentary work—I couldn’t come up with another idea for a documentary. Documentaries take a good 3 years of really living with the subject and having the responsibility of the people in those films really in your hands. They give you their souls and you have to decide what to do with it—it’s a lot of responsibility and it’s very stressful. So I couldn’t come

⁴⁰³ Tracey Deer, Neil Diamond (2005), *One More River: The Deal that Split the Cree*, Rezolution Pictures.

up with another idea, and months went by, months went by, and I sort of sat there and ended up deciding, “Let me try my hand at fiction.”

06:38 [TD] When I was a little girl, 12 years old on the reserve, I used to disappear into movies as a relief from the various negative things that were going on around me. I had just lived through the Oka Crisis—I’m kind of jumping all over the place! So far, so good?

06:59 [audience] Yes!

06:59 [TD] Does everyone know what the Oka Crisis is? Very quickly: In 1990, there was a land dispute over a sacred burial ground in a neighbouring Mohawk community called Kanesatake, it’s about 45 minutes from here. The non-Native town next door felt they owned that property and they wanted to level the forest and build a golf course. The Mohawks felt that land belonged to them and there’s a century-old burial ground on it. So they said, “No, you can’t do that.” And they set up a peaceful protest so they couldn’t come and bulldoze. That lasted a good 4 months, until the mayor of Oka said, “OK, enough is enough, send in armed forces to remove these protesters.” That ended up exploding into an armed conflict on both sides and the Mohawk people armed themselves and said, “We’re going to protect this ground till the end.” The province said, “You’re terrorists and that is not OK.”

08:11 [TD] My community in Kahnawake realized the danger of that situation—because Kanesatake is a very small community. So Kahnawake, being so close to Montreal, we also got involved and we ended up shutting down the Mercier Bridge. We denied about 100,000 commuters access to Montreal to put pressure on the

province to make sure nothing happened to our brothers and sisters at the other reserve. The whole thing lasted 78 days, an entire summer. A lot of very ugly, scary things happened that summer. It did end up getting resolved after millions of dollars were spent on the part of the province to put armed encampments around us. We got the burial ground. We did win in the end.

09:06 [TD] I was 12 during the Oka Crisis. And it also happened to be the year I decided to be a filmmaker. The reason I disappeared into movies is that I'd just lived through the Oka Crisis, which was a highly traumatic experience for me, as a little girl, and it's the summer I realized I was different, that I was an Aboriginal person. I started to understand what that meant, I started to understand that that's not a good thing in this country. It was very confusing. I think at any age it's very confusing, but definitely then. I was a child, and I was no longer a child after that summer. And VHS machines came out onto the market. So up until that point, you had to go to a movie theatre to see a movie, but now, we could watch them in our homes, it was so exciting. But nobody could afford these things. My father used to rent them on the weekends and he would rent about 15 movies. All weekend, we would sit there and watch movies. After a few months, my mother and my sister got kind of bored, but me and my father, we would watch all weekend, just movies, movies, movies.

10:25 [TD] I just loved going to these different places and experiencing different parts of the world and meeting different characters, and going along on these characters' journeys actually allowed me to feel again. I think I had shut down. I had some post-traumatic stress and, as a Mohawk person, we're taught to be really tough. And when you're tough, you don't have feelings. So movies gave me the permission to have feelings, because when I cried, I was crying for that character, I wasn't crying for

myself. So it was then, movie after movie—every movie inspired me to be that thing. I wanted to be the fireman, I wanted to be the adventurer, I wanted to be the archeologist! And after a number of months, I finally realized, “Wait, if I made all these movies, I’d get to experience all these stories and maybe inspire little girls out there to be the scientist to find the cure for cancer.” But I’d get to tell all of these stories. So I was 12 when I decided I wanted to be a filmmaker, but I ended up falling in love with documentaries in university.

11:32 [TD] I’m now coming full circle to the fact that I had documentary block! I’m rambling [laughs]. It was after documentary block that I thought, let me go back to my love of fiction and see if I, as a director, have that skill as well. And that’s when I made a short film based on all the ideas I had come up with about crazy relationships. That short film was pitched and became *Mohawk Girls*, the show. We’re in development now on our fifth season and we start shooting that in about two months. So that’s how the show came to be, that’s a little bit about who I am. My whole career has been telling stories of my own people.

12:16 [TD] Growing up, I never saw my people on television or on the big screen. Unless it’s historical. I mean—*Dances with Wolves*, right? That’s still good, but that’s not what I look like anymore and that’s not what I do. I’m not on a horse anymore. So there is a place for *Dances With Wolves*, but there’s also a place for a current reality. That’s what I’ve been really interested in telling stories about and sharing with Canadians, but also, I hope challenging my own people, for us to self-reflect on where we are and are we happy with where we are? Yeah, to get dialogue going—to get dialogue going in my community, get dialogue going in your community and get dialogue going between both our communities. That’s the overall goal of what I do.

13:08 [TD] In terms of language, I've had quite a bit of experience now telling stories in Aboriginal languages. My first film, *One More River*, was about the Cree of Northern Quebec. And for many people up there, Cree is still their first language. That is not the case in my community. That is not the case in a lot of Aboriginal communities. There is actually only a few languages that are still strong and Cree is one of them. So, for a Mohawk girl, I did learn Mohawk, I did Mohawk immersion from 7 years old until 12, I was in Mohawk immersion on the reserve. But as soon as the bell rang and we left school, I wasn't speaking it outside the school because my parents were all denied learning it and my grandparents were all beaten when they spoke it. So when all of us little ones who were going through this language revitalization movement, when we would leave the school, there was just nowhere else to speak it. So it's deep, deep inside me. I know that that base is there and I don't have my own children yet—I hope to have some, at some point, and it's very important to me that this is something I pass on to them. So it's on my list; I need to be able to pull it back out. I know the base is there.

14 :10 [TD] Because I think language is so crucial and key to a culture's identity, it really is where it all stems from. If we lose it, we start to lose our place. And not only that: The way Canada sees us, if we lose our language, then Canadians can start saying, "Well, you're not really real." So, it's very vital that we keep this alive. Myself and many of my colleagues, you know, we are producing a lot of things that are in the language, because that stuff is there forever and it's a resource to learn from.

15 :46 [TD] For children and for adults, TV and film, I mean, it's a joy. It should be a joy, it should be a place that you go to enjoy. But, ideally, you're also learning a whole lot. So that's what I think we are all hoping with all the things we're producing with

the language, is that it's able to contribute to that revitalization. *One More River* was pretty much predominantly in Cree because that was the first language. So, I'm a filmmaker going into this community, as an Aboriginal person myself, so that kind of got my foot in the door. But, I didn't speak Cree, so I'm filming interviews, I'm filming real-life events—all in a language that I don't understand. And I don't always have a translator with me either. So, what I found very interesting for myself, is that I think I developed a lot of instinct; story instinct. I really had to start connecting to people based on feeling. So, how they're speaking and what they're speaking about and what their body language is when they're speaking in a language that I don't know. I was picking up on all those cues to help me understand.

16:57 [TD] What's also very interesting is that we're all different. So, the cultural norms you grew up with in your homes, all of you, are all different. In my home and in my community, we are loud, and we're mad, and we're angry, and we don't mind saying it [laughter]. So, when I see anger, that's what it looks like. But the Cree, it's a completely different type of social structure. They don't get angry like the Mohawks get angry. It was very subtle: It was in the eyes. So, there were times where we were filming open consultations, kind of like this type of room. People would get up to the mic to share their thoughts on an issue. We're filming it and sometimes, my co-director was there, and he spoke Cree and he is Cree. So, in the beginning, they're up there and they're talking. And I'm trying to figure out what's going on. And I ask him, "So, is he supportive?" And he'd look at me and be like, "No! He's really upset!" I'd be like, "He's really upset?" "Yeah, he's *really, really* upset!" And I could not ... it was not my kind of upset. So, I had to then understand what's going on, where's the upset

happening. And in the staccato of the way he was speaking, that started to indicate to me that, “Oh OK, that’s angry.”

18:30 [TD] So that was a really interesting experience. And then, editing that story together was, again, very, very long, very tedious. In English or in a language that you have, you watch an interview, you understand, and you’re moved at certain parts. They say this, and you’re like, “That’s good, let me mark that down.” It’s much different. What ended up having to happen was that everything was translated and transcribed and then I had to read the transcript and look for content that was interesting and go back to the interview and watch them, knowing what they said, to kind of get an indication on whether that was the moment or not. And so you have to go through 12 of these moments, let’s say, and then be like, “OK, that’s the one,” and pick that one. And then, at some point, you get somebody to come in that speaks Cree to watch it and see if it all kind of makes sense. Sometimes, they’ll need forward and say, “Oh yeah, that’s good,” and then, other times, they’ll say, “Haha, that doesn’t make any sense at all!” And then, they help me to make sure I add one more word on. You know, we made the cut at the wrong place and we cut them off mid-word. So yeah, it’s a really big challenge and I was really honoured, privileged, and really in awe of seeing an Aboriginal language alive and well. So that was an incredible experience.

20:07 [TD] I then had the experience to make a film about my own language, Kanienké’ha, at the school in Akwesasne that is run completely by parents to teach kids not only the language, but the culture. It’s called the Freedom School and I was the codirector on that as well. We did a year in the school. What does it look like for the kids in the school? What does it look like for a school run entirely by parents? How do all these parents agree on curriculum and agree on problems and fundraise for that

money? It's all run by fundraised money, so it's a huge effort, like grassroots effort. And, in this situation, my codirector is Cree, so he doesn't understand Mohawk, but I'm Mohawk and I had immersion when I was a child. So I felt such pride being in that school and having the language alive all around us and I understood it. That was wonderful. And, as the year went on, I started to find my language again. So, by the middle of shooting that documentary, I was then able to start asking my questions in Kanienké'ha instead of in English. That was a huge moment for me. I'm very, very proud of that film.

21:31 [TD] I also went down to Hawaii. Mushkeg Media, who does a lot of films and television programs for the Aboriginal Peoples' Television Network (APTN). They did a series called *Finding Our Talk*. I believe it was three or four seasons worth. Every episode was a different language in a different community and it was all about revitalization efforts. The incredible revitalization efforts happening across this continent. Actually, I think they might have even gone to Australia and New Zealand as well. I did not get to go on those ones [laughs]. But I did go to Hawaii. I had the Hawaiian episode and I got to go down there and look at the incredible things they're doing down there. You can actually go all the way into university, up until your master's, and get your master's—not in the Hawaiian language, there are a number of programs you can get your degree in, but you can learn that content in your Aboriginal language, in Hawaiian. That's astounding. Again, that was a very humbling experience to go in and be able to document these efforts and these people speaking this beautiful, beautiful language. And, again, I had no idea what they were saying, but I did have a translator for most of it. And that's its own challenge; because in an interview, you want to develop rapport, you want to connect with the person, you want to really be

listening to them, and I never do an interview with questions. I did at the very beginning of my career because I was super nervous. But really, it's about listening to the person, connecting with them, and having a conversation. So, the questions thing—you're never going to get to the real heart if you're just going, "OK, thanks", and then you go to another question.

23:26 [TD] But when you don't speak the language, they share something and then I would need a moment for the translator to lean in and give me the gist of what they said. And then, very quickly, I had to formulate sort of thoughts and questions based on the summation of what they'd just said. And sometimes they've just cried. They've just shared something and they've cried and so, very respectfully—you need to maintain eye contact, and sympathy—but they're leaning in to tell me essentially what was just said. And so, I have to come up with another question, but you just never want to leave them. You never want to go, "OK, what was that?" and make notes. So, challenging and a very special experience. I'm very proud of that episode too. That episode ended up winning an award at a festival specifically about languages, so I was really proud of that. And then, *Mohawk Girls*.

24:00 [TD] In *Mohawk Girls*, we do put Kanien'kéha within the show here and there, some characters speak it, but the reality is that, in my community, a very small amount of my people speak it. You've met one of them, Akwiratékha' [Martin]. He's phenomenal. And there are many young people like that who are really taking charge of making sure that this language survives. So, it doesn't make sense in my show to have everyone speaking Kanien'kéha, so we've chosen a few characters and made sure that in terms of their back story, it makes sense that they speak it. So, one has a mother who was a Mohawk teacher; so that Mohawk teacher made sure that her daughter had

it. One has a really close relationship with her grandmother, and her grandmother speaks it. But it's not all over the show, at all.

25:19 But we do have a Mohawk version of the show, which is what Akwiratékha' spearheads. What's been interesting in that process is that a lot of the conversations that happen in the show—about sex, about asshole boyfriends, about, you know, beating up some girl, these are not the typical conversations going on back home in Mohawk. The Mohawk language, where it's being used, it's being used in the home with children, you're talking with elders. You know, you're not talking about your sex life, back home, in the Mohawk language.

26:20 So, Akwiratékha' [Martin] translates everything. So he had to often find ways to say what the girls were saying. So, he had to go talk to some Elders and say: “this is what they're saying—I won't even say what they're saying, it's dirty!” But he had to go to Elders and say, “So, this is what's happening and she's saying *this*. How would I say that?” And everybody would sort of be scratching their heads. Our language is very descriptive so it's not a direct translation. So, he had to come up with ways. And the bigger challenge, in dubbing a show, you need the mouth to move with the words. So I can't have my mouth closed and the words keep going on. As a viewer, you're going to be disturbed by that. So not only did he have to translate everything into Kanien'kéha, he also had to translate it in such a way that it fit the English moving mouth—that's crazy hard, crazy hard! So impressive!

27:30 So, he translated it and then we had 12 Kanien'kéha speakers who had been cast to play the parts. And I'm really proud of that too. Because, often when you dub a show in an Aboriginal language, there's usually a woman and a man. And a woman will talk

all the women's parts and a man will talk all the men's parts. And it takes away from the enjoyment of the show if everyone sounds the same. So we really wanted the Mohawk version of *Mohawk Girls* to be just as enjoyable as the English version. So we have one speaker cast for one role in terms of all the leads and for the smaller roles, we have one man who covers all the small, man roles, and one woman who covers the small, women's roles here and there.

28:25 So all these different speakers had to come in and not just deliver the text, they had to act with the language. So, if there's a big girl fight going on and somebody's yelling: "You skank, I hate you!" At first, they came in, and they're reading the line and it's just "You skank, I really hate you". And, I'm like, "Aw ... give me a little *feeling*, you're going to have to *uhh*". So it didn't take them long for them to get into it. So now, they're yelling out lines that they've never before said or would ever say in Mohawk, and doing a really great job at it. There's a whole bunch of kinky sex in the show. And the speaker who plays those roles, I know she giggles the whole time when she's in these kinky sex scenes that she has to moan and giggle and then say something in Mohawk. I'm so proud that the show has a Mohawk version.

29:30 For two seasons, we were also carried by the network Omni and they translated two seasons into Mandarin. That too was an incredible experience to watch my show and everyone speaking Mandarin. I think that sort of covers all of my involvement in terms of language and my different experiences with language in the show.

29:52 [TD] This might be a good time just to see if I'm on track for what's interesting and to see if you have questions.

30:03 [Question from audience] So the show is not translated in French?

30:10 [TD] It is currently not translated in French. I would love it to be translated in French, but we don't have a French broadcaster. Typically, it is the broadcaster who requests other languages and will then pay for that to happen. APTN requires English and an Aboriginal language, Omni required English and Mandarin and that's why all those versions were made. We would love to be on a French network here and to have a French version, but we don't have that yet. That would probably be easy - like that's a breeze after Mohawk and Mandarin! Any other questions?

30:53 [Q] What language do you speak?

30:55[TD] Like everyday? It would probably be English mostly.

31:03 [Q] Being just 15 minutes away from Montreal it's going to be English and not French?

31:02 [TD] Yes, and I can tell you why. In Kahnawake, we speak English. It's like an English enclave. This goes back historically. We were never allied with the French, we were allied with the English. So we fought the French and then, ultimately, we have been manipulated by the French, over the years—in terms of where we live, everything has been decided upon by the province on how we live and the restrictions by which we live by. So there's been a real oppositional relationship with Quebec and so, when I was growing up, the attitude I received in the community and was taught very subconsciously—nobody ever said to me, “you have to hate them and never speak their language”.

32:04 [TD] Nobody ever said that directly, but it's in the air, and so, it was like our way of protesting this province by not learning their language. Now, I bring it up in the show. The only one really hurting by this big protest is us. Because we can't leave the reserve for work, you need to be bilingual in this province to work. We have high unemployment rates, but we have very smart, able-bodied people, we have a lot of people with degrees. But they speak English, so cannot get work off the reserve. I'm happy to say that this is an attitude that has been changing in my lifetime. In the last 20 years, I've definitely seen changes. Now, one of our elementary schools has started a pilot project that puts children into French immersion for 4, 5 and 6 for parents who would want it. They started it to see if parents would want it, and sure enough, parents were like, "yes!" So that is ongoing. And we also have a lot of parents who are sending their kids off the reserve for elementary school and sending them to French elementary schools. Because they're getting the English at home and they want to make sure they have the French. So I have, across the street from me, a young family of six little children, 3 sets of twins. The mother, she's a twin maker! Every time she has children, they will be twins. She's not having any more, she's like, "I'm done!" But they're so cute, and I think they're 8, 6 and 3. And she's sending them all to a French immersion elementary school. She's a young mother, she's younger than me, she's in her late twenties and I'm so impressed that she decided to do that. Because it's certainly frowned upon still by many, so you're really bucking the trend when you say, "No, I'm going to do this for my kids." So, these three sets of twins play in the yard across the street, and they're very happy, rumbumcous kids. And, every so often, I hear French, which would have never happened in my neighbourhood growing up.

34:31 [TD] Now, you're asking me what I speak and it's something that I've always felt was a deficit for me, I've always felt *defective* because I couldn't speak. I've grown up with the idea that I'm not worth much. That's what this country has sort of taught us. And so I have set forth to prove that I am worth a lot and I think I'm doing a pretty good job of doing that. But the French thing has always been for me something that still I feel is a deficit for me and so I've been trying to learn, but my big learning has actually happened in the last few years because I ended up falling in love with a francophone and he's completely bilingual but French is his first language and when I met him, his son was 5 and his son only spoke French. So the only way for me to connect and interact with this little adorable boy was to brush up on my French and get better at it. I remember asking my boyfriend, who is now my husband, "You need to talk to me more, I need to learn more." And it was just so easy for him to speak to me in English and have real moments of connection with me in English because that was easier for me. So my teacher was the five-year-old, and the six-year-old, and the seven-year-old. So, over the years, my French has gotten better because of him. And then, he became 7 and still didn't have any English, but my family is all English and my family wants to connect with him, but it was just a struggle. So, we have since put him now in a school that has ten hours of English a week. It's still a French school, it's a private school. And within a year, he now has perfect command of the English language and is a bilingual little boy, which we're really happy for. Because, again, in the bigger world too, he needs his English. So I speak English primarily, Mohawks speak English, primarily, but in my home, there's French as well and I'm proud to say I'm getting better, I'm getting stronger.

37:11 [Q] You said you were married. Do you all live on the reserve with your son - your husband's son? Is that a problem for some people?

37:45 I do live on the reserve. There's actually an article that came out a few days ago⁴⁰⁴. CBC put out an article from a podcast I did with them and it came out on Monday, so if you want to learn more, you can look up « CBC Tracey Deer » and it'll pop up⁴⁰⁵. Now that I've married a non-native person, I've broken the law, and according to the law, I'm no longer a Mohawk of Kahnawake. I guess I'm just a Mohawk floating in limbo at this point, which is really hard. It's really hard to process that and be OK with that, that my community rejects me, doesn't want me. But I've found this amazing person and love is super important and so is happiness, so it's really tough. It was an easy decision, but the consequences are really tough. So I'm still figuring that out now. But he's worth it. [cries]

38:52 [Q] I saw your documentaries of really, quite a few years ago, and recently, I saw the series *Mohawk Girls* - I couldn't stop watching it -

39:04 [TD] You watched the whole thing? Wooh!

39:08 [Q] Yes! I was really amazed how you used comedy as a form of sitcom to communicate, to translate what it was. Because through your documentaries, I could already see what it was to be a Mohawk girl/woman and the difficulties, but it was from

⁴⁰⁴ Steve Rukavina, « Tracey Deer, creator of Mohawk Girls, fears eviction from her native Kahnawake where show is set », CBC, 3 avril 2017, en ligne, <<https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/tracey-deer-creator-of-mohawk-girls-fears-eviction-from-her-native-kahnawake-where-show-is-set-1.3991142>>.

⁴⁰⁵ Steve Rukavina, *Montreapolis*, CBC Listen podcast, 3 avril 2017, en ligne, <<https://www.cbc.ca/listen/cbc-podcasts/153-montreapolis/episode/12161785-the-dreamer?share=true>>.

the outside, I saw that it was difficult. But with *Mohawk Girls*, it was like, you brought us within the world and it's now that I realize that it's so close from Montreal and it computed a lot more through the series. So, I wondered, what is, for you, the best way to communicate, to translate what you're living, your identity? Is it through documentaries, would you go back to documentaries? Would you go back to fiction? What is the best way for you?

40:26 [TD] Well, one, I'd like to say thank you so much for the feedback because that's exactly what I hoped we would do with the show. Our tag line is "welcome to our world". We really wanted to bring people in to experience it as we do. I think the media often paints it with such a superficial picture. Not only my community, but all Aboriginal issues. It's like, "Oh look at this terrible thing happening again", but there's so much context as to why that terrible thing is happening and there are so many layers and there's so much history that is involved in that terrible thing. It's not just "Oh boohoo look at that terrible thing". So we really hope with the show to bring people in and say, "Look, it's not easy, it's not easy. What is Kermit the Frog saying? It's not easy being green! It's not easy being Mohawk, it's not easy being Aboriginal!" So here it is, take a look, and yeah, some compassion would be great. And I think compassion going both ways, we can really get really far.

41:27 [TD] Here are my thoughts on documentary versus fiction: there are only so many people that will watch documentaries, unfortunately. And it's a certain type of person. People who watch documentaries are open to exploring new issues and places and people. It's a certain personality already and they're already quite open to the topics, is my experience. But fiction, especially television, you get to get into people's homes. You get to go where, for them, it's really safe. Their living rooms are really safe

and they have the power to turn it off if they don't want to watch it and nobody sees them turn it off, so, for me, getting into people's living rooms is the place to go. And in order for them not to turn my show off: *humour, comedy, lightness*. I don't think people are going to watch a dark, depressing show about natives that just might make them feel guilty, or bitter, or annoyed. And, by the way, we turn on the TV to escape the things in our own lives that make us bitter and annoy us. We turn to TV to have a break. So, I don't think I would ever make a dark, gritty Aboriginal show. I already live that, why would I want to make that show, you know?

42:59 And who wants to watch it? We see it on the news already! So, for me, the power has been in the comedy. Because I think that lets people's walls down. And when we can laugh together, when we're inviting people to laugh with us, at us - I mean, some of the stuff we're doing and some of the things, the girls fighting and putting up with some of these loser guys, yeah, laugh at us. Laugh at these characters. And I think characters as well. You can fall in love with a character and root for that character and relate to that character and I think that's also a really powerful way in.

43:43 With both my documentaries and the fiction shows, for me, it's always been about characters. Because you want to get into somebody's heart. And the way to do that is through a real person, even if they're a fictional person. Within the show, they're real, and they have their flaws, they have their strengths, they make their mistakes, and ideally, you can relate and then root for them. Right now, I'm in the fiction universe and I'm really enjoying it and the impact, I'm finding, has been much greater in the fiction universe with *Mohawk Girls*. We were quite certain we would have an Aboriginal audience and we really wanted to get a Canadian audience. And we have. So we know that there's a large cross-section of Canadians who are watching the show.

44:37 That's fantastic because that means there's some walls coming down, there are some bridges being built. I'm feeling like fiction is a more powerful space right now. The reach is larger. And as a control freak that I am, fiction really satisfies those urges. I get to control every aspect of it, whereas in documentary, I have no control whatsoever, which is its own sort of skill that I've developed. But it's just so great in fiction. The colour of the salt and pepper shakers - they'll come up to me and be like, "We have 7 - which one works?" And then I have to think, "Hmm, which one would Zoe pick? This one!" Every single thing you see on the screen, I've chosen. Every single thing: the rug, the chair, the table. Everyone comes to me and says, "Which one, Tracey?" When you're watching TV, hopefully you're not noticing that, you're not noticing the salt and pepper shaker. But everything comes together to create a universe, to create a vibe and a feeling and, hopefully, it sucks you in, and you just go for a ride. So that's what I love, love, love, so much. That's what I'm trying to do anyway. It sounds like I got you! [laughs]

46:07 [Q] Now that the show is running, are you thinking about making a movie?

46:13 [TD] Yes! What a great question! I've done documentary, I've done television show, and the one thing I haven't done yet is a feature fiction. For me, it's the new challenge to try to tackle. I've been script for years. It's about the Oka Crisis. It's a coming of age story of a 12-year-old girls during the Oka Crisis. I want to look at the Oka Crisis from the point of view of a child to really get at what the themes there were. It was about David and Goliath. And I think that within our lives, we have David and Goliath struggles all the time, it doesn't have to be the army and a burial ground. So, the little girl has a bully in her life and she has this David and Goliath struggle in her small world as the big world around her is exploding and she's being pushed and pulled

throughout it. Some of it is pulled from my own experience, but it's definitely fiction. It's not my own, *own* experience. It's been a long process to write this script because it's so close to me because I want to get it right. Because some of the scenes have been very hard to revisit within my own memories. I will find every possible excuse to procrastinate and not do it and I'll just do it tomorrow! But we have a first draft and we've just submitted a bunch of applications now to get money to write the second draft. I'm really happy with where the first draft is, I'm feeling really good about this film and, if everything goes well we would be shooting that next summer.

48:00 [Q] So who's going to help out with funding?

48:00 [TD] In this country, much of what is on TV is all publicly funded. So production companies apply to a bunch of funds - we all have ideas, networks want our ideas. As long as the network says, "Yes, I want this", then we all apply to these funds and we all compete with one another. So I have a producer, and the producer does all that stuff. All that boring stuff, that's what she does. I come with the ideas, I'm a creative, I'm the creative person. She's the business person. So she gets the money, she tells me what she needs, and when she has it, she tells me, "Go make it." So there's a number of funds that she would be going to to fully finance this film and we're anticipating it would be about a \$3 million dollar budget.

48:57 [Q] It's a promising project since it speaks to Canadians too.

49:40 [TD] Oh yeah, I think they're going to be thrilled with it actually.

49:09 [Q] I look forward to it. I also enjoy your show: I've watched a few episodes with my girlfriend and it was pretty good.

49:10 [TD] Does your girlfriend like it?

49:11 [Q] Yeah, she loves it.

49:12 [TD] Awesome!

49:35 [Q] You talk about movies and shows. Have you seen a change in the landscape for Aboriginal artists and filmmakers? Do you find there's more stuff coming out? Is it easier to find funding or are they drying up?

49:44 [TD] We have APTN. They came into existence 15 years ago, so from that moment onwards, that's when the Aboriginal storytelling renaissance has happened. And that's exactly when I got out of university. So I've been there from the beginning. It's been incredible to see how much we've grown in 15 years and the quality of work we're putting out there. Every year, we have emerging storytellers. We have a number of film festivals that are all focused on Aboriginal work. So there's definitely a demand there, the space is there. But what's great is that we're really on the cusp of crossing over now into the mainstream. Now, there have been a number of successful shows on APTN that have matched the same quality of the bigger networks.

51:01 [TD] In fact, Canadians are tuning in. This idea that bigger networks have had, that APTN is for Aboriginal people, like CBC, the idea that Canadians will not tune in is no longer an argument that they can make. Because Canadians are tuning in to APTN. Honestly, our biggest audience is with streaming. I think we're at a time, with

Truth and Reconciliation going on, the bigger networks are open right now and I think it's going to be soon. Somebody just has to cross over and helm a big show on one of the big networks. I want that to be me, but it doesn't have to be me, it just has to be an Aboriginal person. And it doesn't have to be a show with just Aboriginal people in it, but there needs to be Aboriginal people in there and not just one Aboriginal person who only shows up to talk about Aboriginal spirituality. They need to be real characters working with other real characters. I think it's going to happen really soon, that's my prediction.

52:50 [TD] The environment is getting better all the time. I'm very hopeful. But I have to be hopeful because there's so much negative, there are so many barriers to break through that if I look to those, I get when people go "why bother?". So, I don't look at those and it's going to happen. Mark my words!

53:09 [Q] In *Mohawk Girls*, you talk a lot about problems within the community and a lot of those problems come from the law that would identify you as Mohawk and what you have to do to still be a Mohawk. And we can see that it's a big problem in everyday life. Do you feel that more and more, young people will feel the burden of those laws and that it might soon change because it's becoming too difficult to handle?

53:46 [TD] That is my hope. I mean that is one of the reasons why we're talking about all those things in the show. That's why I talk about those things, to get us talking and thinking and self-reflecting. We live it every day and it's this reality. I don't know if we're often sitting back and going "God, this sucks". I hope that I'm a part of a movement for change, I hope that the show can be a part of it. But, that being said, it really depends on what you're being taught. There are young people who are more

open-minded and more confident in who they are and they don't need blood purity and they don't need the mass approval of everyone to know who they are. But there are definitely families who are teaching their children to hate white people and "white people are bad and white people are there to hurt us".

54:55 [TD] It's so tricky with our history. We're never going to forget our history and it's important to know our history. But our history is so dark and it's always dark at the hands of white people. I remember as a young person learning about everything that's happened. Learning that's my great-great-great-grandmother, that could've been my mother, and it is me. Like the Oka crisis, I had people throw rocks at me. Our history is a heavy burden. There are times when I felt tremendous guilt at the idea of letting go of my anger because then, is that disrespecting what my people went through and survived? If I let go of that anger and move towards somewhere brighter?

56:21 [TD] I think the future of my people is dependent upon us healing and walking a brighter path. We cannot stay in this angry place, but I totally understand why it's really hard to not let it pull me down. And all of Canadians, you in this room, are not guilty of that happening. And you right now, have the position to make things better for my people in this country with what you say and what you think. Or with what you don't say or what you don't do. You have choices. It's not OK to blame the past on the people of the present, but there's a big responsibility of the people of the present to rise up to the occasion to make this a different time. I think there is some movement, but I think there's also some people really trapped in a dark, painful place.

57:49 [TD] Part of my challenge in my work is how to help people to a place of healing. I'm always trying to figure out how to do that, and I think art has its place in that, and

I hope that I'm part of that, in whatever way I can be. And I have my voice too, so I share a lot all the time about what I've gone through and my own healing and therapy. I remember when I first went to therapy, I was so ashamed, because I grew up thinking it was very weak. That feelings were weak, that I was supposed to have it together, so it was so shameful when I started going. But I was in a depression and I was getting close to being suicidal and I knew that I needed help and I found some. And now, I've been in therapy for 5 years; I think I'll be in therapy forever—I just love it so much. We should all go to therapy. You don't have to have been through really traumatic stuff, it's just all [...] I'm a big proponent of it and I share with my people, whenever I can, the benefits of taking care of ourselves.

59:19 [Q] What's been the feedback from the Mohawk community and outside of it?

1:00:09 [TD] One the whole, I don't think my community really likes my work. They liked my documentary; they liked *Mohawk Girls*, the documentary about girls all sort of sharing their experiences. They all got really behind that. But they didn't like *Club Native* because it deals with blood quantum and this membership issue. And *Mohawk Girls*—here's the thing—I told you we're really opinionated and really loud—but, we're also a small little fishbowl of a community and it's one thing to stand up to the enemy; it's another to speak your mind to your neighbour. So, I haven't actually had many people come up to me and say anything negative about the show. But, I've heard through my sources, about a lot of the negative things people are saying about the show.

1:01:18 [TD] I also don't have a lot of people coming up to me and saying positive things about the show either. But, every so often, I'll hear a little something from somebody positive. Like I said, I've never gotten anything directly negative, but I know

it's out there. I can't tell you half/half or 10% like it and 90% hate it but I know the criticism I'm receiving is that some people were very sensitive to our image in the bigger world and there's a reason for that, because our image until this point has really been controlled by non-native media, up until APTN anyway. It's always been wrong, it's always been negative. So my critics say that my show just gives Canadians more fodder. You know, that I'm airing our dirty laundry. But if you don't look at the dirty laundry, if you don't put it out there, it just stays dirty.

1:02:32 [TD] I feel like it's better for us to look in the mirror and decide : like, if it's dirty and you don't like it, and we don't want people to know, then maybe we should take care of it. Not hide! That's my position. But there are people who feel like I'm making us look bad. My answer to that is that I really stand by the fact that my show is very authentic and true to life. All those characters exist in real life; all those situations have existed in real life. So many scenes are pulled directly from my life, so I can stand by that and say: this show is true. It may not be my neighbour down the street, it may not represent their experience of the community, but it represents mine. And I've been there my whole life and I can stand by that show.

1:03:29 [TD] I you don't like the way we look, then we need to look at what we're doing. Because this is the way we are right now. So that is the challenge I put to the critics. It's enough to hide the ugly; we have to deal with the ugly.

1:03:52 [TD] But across the country, we've heard a lot of positive feedback from Aboriginal people. I think everybody is having a really good romp at it. A lot of people have said: "OMG our rez is just the same hahaha!" Social media is great, we're getting a lot of feedback through social media. Or we get feedback like: "OMG, all the guys

here are assholes too! What's wrong with these native men?" kind of feedback. So that's great.

1:05:43 [TD] I know my community. We're lost in many ways. I was not surprised. I was definitely expecting some people to hate the show. And that is absolutely within their right and I did not make it thinking everyone would love it : you can never please everyone. If you try to do that, you're not being true to yourself as an artist. And I'm OK with it. Lots of therapy to get to a point where I'm OK with my community being upset with me and not approving of me and being critical of me. Now, not wanting me. I'm still in therapy. Because it's not easy. But I would rather speak the truth than hold my tongue and be accepted. That doesn't work for me.

1:11:04 [TD] I am absolutely a fighter. I'm Mohawk. I have been raised to fight and I have been raised so well by my people to fight and to stand up for what I believe and to have a voice. Even when it's standing up to them. My attitude has always been, "this law is wrong and it is not OK that they're telling us who we can love and who we cannot love and who's worthy in our families and telling the children of mixed-race couples that they are less than". That is not OK. My position has always been to stay and fight and make them push me out. Whatever that looks like. I don't even know what that looks like. I have a house. They're gonna have to take my house from me. And I will take them to court and I will do all those things.

1:12:17 [TD] But I now have this very innocent, sweet, stepchild. And I want to have other children [cries]. And they shouldn't have to live that. If it were just me and my husband, my French-Canadian husband, who completely supports me and is understanding and supportive and all of those things. He has said, "whatever you want

to do, I'm there". So he would also be ready to fight this all the way. I'm a filmmaker, so I would document it all and I'd have 5 films!

1:13:13 [TD] But the children aspect of it... I grew up in this community. My blood quantum is 89.63% and I grew up feeling less than because I didn't have a 100%. I grew up shameful of my great-great-grandfather who's French-Canadian. As a teenager, I hated him. I hated that my great-great-grandmother married him. This was during the post Oka and hormonal teenage years and I just really wanted to be 100%. And then I finally got through a very dark place and saw how disgusting that is. I'm here because of that person. I'm here because that man and that woman fell in love and had children who then had children who then had children and then had me.

1:14:32 [TD] So that is disgusting that I would be taught to hate somebody that gave me life. And that was just 10% deficit. Not only that, you know, there are all the social issues that happen on reserves. They are actually there. Those are not lies. There's a lot of really beautiful things happening too. But there are a lot of rough social issues. There are a lot of people who are in a lot of pain. They are mean, they are bullies. They want to pull other people down.

1:15:09 [TD] I grew up—I feel like I survived my adolescence. I had to survive. My first bout of suicide came as a teenager. I was 15 years old. I think a lot of it had to do with post-traumatic stress from the Oka crisis. But also this message I was receiving from the outside world, like, "You're worthless, don't have dreams because they will never happen." And the message I was receiving from my community was as well, "Don't have dreams, because you cannot go out into the outside world. You have to

stay here.” So everyone was telling me that there was no point for me for being on this earth. So, at 15, I really was in this space of “Why even bother?”.

1:15:58 [TD] Thankfully, I got through that with some really great friends in high school. I went off the reserve for high school and this wonderful girl who I admired from afar took an interest in me and I felt for the first time somebody saw me and didn’t judge me and wanted to know me. She really saved my life, but she doesn’t know it. It was hard to grow up on the reserve and I know how hard it is. So that too plays into my mind. I know how hard that was. Am I willingly going to let my kids survive it too? I don’t know what life on the outside is going to look like. I don’t know what hardships are going to be there. I know what hardships are there [in Kahnawake]. I do need a home off the reserve and we do have one.

1:17:10 [TD] I made that decision to get a home off the reserve and that place would be safe. There never would be an angry mob showing up. Our children would never be in the front yard and be yelled at by somebody driving by, that they’re “halfbreeds” or that they’re French or “get out”. Our other home is safe and that’s so important. So we have both homes and I hope to maintain both homes. I hope to raise my children in both places. For them to be connected to their community and all the wonderful things that it is. That they’re raised knowing the responsibilities that they have as a Mohawk person. But that they’re also part of the bigger world too. I want both those things. That’s what we’re going to try to do.

1:18:39 [TD] Blood quantum, the way it was measured before, when I was a kid, basically they would go back—we have a church. Kahnawake was a mission, so we

have records that stretch back quite far because of the mission. So, they'll look at your ancestry and, basically, it's just a mathematical equation.

1:19:10 [TD] For my family, maybe they have 30 ancestors back. For my neighbour, they might only have 10 [ancestors]. They use what they have to start dividing and dividing and dividing and that's how they came up with 89.63% for me and my sister. It was in some division, calculation, stretching back, however many ancestors they had their hands on. My mother is a 100% and it's on my father's side that I have the great-great-great-grandfather who's French Canadian. So my mother would be 100% and my father would be something else—I don't know my father's blood quantum—in the 70% maybe? So if you divided his number with my mother, you get us. Or something like that.

1:19:57 [TD] Now, you need to be 50% or more. So you can't get a document anymore from the band council that gives you a specific [percentage]. It's a document that'll just say: "She is more than 50%." But I have my documents. In my first documentary, my certificate with my number is there.

1:20:10 [Q] is there a particular reason why the main characters are all women?

1:20:55 [TD] I'm a woman so I can speak—I think guys need to say if their experiences are different. I think it is. I think it is very different. I'm a woman and I'm interested in our experiences as women. All of my films have always been about women. And it's a voice and an experience that I can speak about very authentically, with confidence. My experience of my community has been as a woman.

1:21:44 [TD] The dynamics in the show, there's a very, very clear dynamic between the men of the community and the women of the community. I skewer the men a lot in the show and go after them for their behaviour. I challenge the parents on how they're raising the men. But if a male Mohawk director wanted to make *Mohawk Boys*, I would be totally interested in seeing how he would portray the male experience in the community and I'm sure there would be their beefs against the women. I'm interested in women. We're awesome! And we're underrepresented, so our voices need to be out there way more on television, on the big screen. I want to be a part of that, to make sure we get our 50% of the time. Cuz that's still not the case.

1:22:48 [TD] All my work, including the documentaries, have all been about identity. The reason is because I am on my own quest to figure out what does it mean to be a Mohawk woman in this very global, modern world. I'm still trying to figure out what does it mean for me. Who am I? What are my responsibilities? Is it OK that I have a French Canadian husband? It is OK that I'm gonna have children that will have mixed parentage and that I'm gonna live off the reserve but I'm gonna bring them home?

1:24:31[TD] I have my critics back home. They tell me I'm whitewashed. They tell me I'm assimilated. That I'm a traitor. Is that true? Am I doing something wrong? I'm constantly questioning and trying to find my space and be able to hold that space. That's also why I'm still in therapy. It's a really difficult question. Everybody has a different opinion of what it is. Those of you who have really watched my show—everybody has an opinion, like: “Do this and then you're Mohawk!” or “Don't do this because then you're not Mohawk!”

1:25:08 [TD] We have some characters who are trying to do all those things to be the good the “good Mohawk” and that is the struggle that so many people are on right now. That’s why I’m so fascinated by the topic. And I don’t know what the answer is. I can’t yet paint the picture of what is that identity. But I’m getting closer to what it is *not*, I think. And that’s why I’m so interested in this exploration. I do think as a people, our issues across the country, as Aboriginal People, so much of it stems from this identity crisis we’re having. We are now in this modern world, so many of us have lost our language, we’re dealing with just basic survival in some reserves. There’s no drinking water, there are 15 people living in a house. There’s no space there to understand who we are in this world. On top of that, we’re persecuted for who we are with the racism and the bigotry.

1:26:14 [TD] There’s an identity crisis happening and it’s the cause of so many of our problems. If you are not right with who you are, when you have self-confidence issues, when you have self-esteem issues, when you have worthiness issues, that’s so much pain you’re carrying. Of course you go to a substance to numb that pain. For me, it all comes down to that. It’s so important for us to figure it out. That’s why I keep talking about it. We’ll see how many more films I do. If I can do another 20 years on the topic! I think we’re getting stronger all the time.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

Claus, Hannah, *Hochelaga rock*, exposition, galerie articule, Montréal, 21 octobre au 19 novembre 2017.

Collectif des commissaires autochtones, « Enjeux sur l'art, le commissariat et les soins communautaires », série de tables rondes, 2021, en ligne, <<https://vimeo.com/showcase/8152896>>, consulté le 30 juin 2022.

Deer, Tracey et Neil Diamond, *One More River: The Deal that Split the Cree*, Rezolution Pictures, [vidéo], 2005, 91 min.

Deer, Tracey, *Mohawk Girls—A Talk with Tracey Deer*, Traduire les humanités, 2017, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/conferences/mohawk-girls-a-talk-with-tracey-deer>>, consulté le 24 novembre 2020.

Deer, Tracey (réal.), *Mohawk Girls, fières belles et mohawk*, Les films Rezolution, 2014-2016, <https://rezolutionpictures.com/portfolio_page/mohawk-girls-series/>, consulté le 26 mai 2020.

Deer, Tracey (réal.), *Beans*, EMA Films, 2021, 1h 31 min.

Gill, Marie-Andrée, *Framer*, Chicoutimi, Éditions La Peuplade, 2015, 88 p.

Kanapé Fontaine, Natasha, *Nanimissuat Île-tonnerre*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 130 p.

Leriche, Chloé (réal.), *Avant les rues*, Montréal, FunFilm Distribution, 2016, 97 min.

Loring, Kevin, "Re-turning the Page: Keynote Lecture", Colloque de l'Association canadienne pour la recherche théâtrale (CATR/ACRT) et de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 8 juillet 2021, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=935_BXxCbCQ>, consulté le 30 juin 2022.

Montréal Autochtone, « Autochtoniser Montréal », *Cahier des œuvres*, 2017.

Obomsawin, Alanis, *Pluie de pierres à Whiskey Trench*, [vidéo], Office national du film du Canada, 2000, 1h 46 min.

Productions Menuentakuan, *Muliats*, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 2-20 février 2016.

Productions Menuentakuan, *Là où le sang se mêle*, traduit de l'anglais par Charles Bender, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 16 janvier au 3 février 2018.

Productions Menuentakuan, *AlterIndiens*, adaptation française de *AlterNatives* par Charles Bender, Montréal, Théâtre Denise Pelletier, 31 mars au 18 avril 2020, en ligne < <https://www.denise-pelletier.qc.ca/spectacles/99/>>, consulté le 9 décembre 2019.

Simpson, Leanne Betasamosake, *Cartographie de l'amour décolonial*, trad. Natasha Kanapé Fontaine et Arianne Des Rochers, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 154 p.

Skawennati, *She Falls for Ages*, Aboriginal Territories in Cyberspace, 2017, en ligne <<http://www.skawennati.com/SheFallsForAges/>>, consulté le 3 décembre 2019.

Skawennati, *Words Before All Else*, Aboriginal Territories in Cyberspace, 2017, en ligne <https://vimeo.com/212767670/d95968aa5a>, consulté le 6 décembre 2019.

Skawennati, *Teiakwanahstahsontéhrha' / Nous tendons les perches*, Vox Centre de l'image contemporain, Montréal, 28 octobre 2017 au 20 janvier 2018, en ligne, <<http://centrevox.ca/exposition/skawennati-teiakwanahstahsontehrha-nous-tendons-les-perches-circulation-2/>>, consulté le 3 décembre 2019.

Skawennati, *The Peacemaker Returns / Le retour du Pacificateur*, machinima vidéo, 2017, 18 min 38 s., en ligne, < <https://vimeo.com/657110527>>, consulté le 14 août 2022.

Vermette, Katherena, *femme-rivière*, trad. Rose Després, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2019, 116 p.

Textes pour l'analyse des œuvres étudiées

Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC), en ligne <abtec.org/#projects>, consulté le 1er décembre 2019.

Bacon, Joséphine, « Mouvements de résurgence des langues innue et abénaquise », conférence prononcée dans le cadre de l'atelier Traduire les humanités, Université Concordia, 15 mars 2016, en ligne, <<http://figura-concordia.nt2.ca/table-ronde/mouvements-de-resurgence-des-langues-innue-et-abenakise>>, consulté le 3 novembre 2017.

Beauclair Nicolas, « Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : Expression de la décolonialité », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 2-3, 2016, p. 35-44.

Bergeron, Patrice, « Les Mohawks réproouvent le gouvernement Legault dans la controverse du “territoire non cédé” de Montréal », *La Presse*, 21 octobre 2021, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2021-10-21/territoire-non-cede-de-montreal/le-conseil-mohawk-de-kahnawake-irrite-par-le-gouvernement-legault.php>>, consulté le 15 février 2022.

Biet, Christian et Christophe Triau, « La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 29-43.

Boudreau, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Héxagone, 1993, 201 p.

Boulais, Stéphanie et Paul Wattez, « Le 375^e à l'épreuve des réalisations de l'organisme Montréal Autochtone. Entretien avec Philippe Tsaronsere Meilleur, Directeur général de l'organisme Montréal Autochtone / Native Montréal, *Cahiers du CIÉRA*, vol. 17, octobre 2019, p. 89-98.

Chagnon, Karim, « Entrevue avec Chloé Leriche, réalisatrice du film *Avant les rues. Trahir*, 4 avril 2016, en ligne, <<https://trahir.wordpress.com/2016/04/12/chagnon-leriche/>>, consulté le 16 juillet 2019.

Chagnon, Karim, "Trous de mémoire. Hochelaga Rock", *Captures*, vol. 3, n° 1, section contrepoint "La notion d'autochtonie", mai 2018, en ligne, <revuecaptures.org/node/1306>.

Collard, Nathalie, « Je dis “je” pour dire les autres », *La Presse*, 5 mars 2016, en ligne, <http://plus.lapresse.ca/screens/07a19f1f-ef2a-4f3e-aabd-732737d03c83%7C_0.html>, consulté le 10 avril 2016.

Comat, Ioana, « Sortir de l’invisibilité », *Géographie et cultures*, n° 81, 2012, en ligne, <<http://journals.openedition.org/gc/164>>, consulté le 29 septembre 2021.

Deer, Ka’nehsí:io, “Kanesatake traditional government lists its demands for Ottawa to resolve land dispute”, *CBC*, 21 août 2019, en ligne, <<https://www.cbc.ca/news/indigenous/kanesatake-longhouse-demands-oka-land-dispute-1.5255201>>, consulté le 13 février 2022.

Deerchild, Rosanna, “Leanne Betasamosake Simpson draws story from the land”, *Unreserved, CBC Radio*, 6 novembre 2016, en ligne, <<https://www.cbc.ca/radio/unreserved/the-complicated-politics-of-identity-1.3833746/leanne-betasamosake-simpson-draws-story-from-the-land-1.3835164>>, consulté le 14 août 2022.

Delaronde, Karonhí:io, Jordan Engel, “Montreal in Mohawk”, *The Decolonial Atlas*, 2015, en ligne, <<https://decolonialatlas.wordpress.com/2015/02/04/montreal-in-mohawk/>>, consulté le 5 mai 2022.

Dezutter, Olivier, Naomi Fontaine, Jean-François Létourneau (dir.), *Tracer un chemin, Meshkanatsheu, écrits des Premiers Peuples*, Wendake, Éditions Hannenorak, 2017, 175 p.

Dyck, Carrie, “Should Translation Work Take Place? Ethical Questions Concerning the Translation of First Nations Languages”, dans *Born in the Blood: On Native American Translation*, Brian Swann (dir.), Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p. 17-43.

Dillon, Grace L., “Imagining Indigenous Futurisms”, dans *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Grace L. Dillon (dir.), Tucson, University of Arizona Press, 2012, 272 p.

Filice, Michelle, *Encyclopédie canadienne*, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/two-spirit>>, consulté le 19 mai 2022.

Galvin, Terry, “Review of Robert Bringhurst’s *Masterworks of the Classical Haida Mythtellers*”, *BC Studies*, 138-139, été-automne 2003, en ligne, <<http://bcstudies.com/?q=book-reviews/masterworks-classical-haida-mythtellers>>, consulté le 18 avril 2018.

Gatti, Maurizio, *Littérature amérindienne du Québec*, Montréal, Hurtubise, 2004, 271 p.

Gatti, Maurizio, *Être écrivain amérindien au Québec*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, Coll. « Littérature », 2006, 215 p.

Gibson, John Arthur, *Concerning the League: The Iroquois League Tradition As Dictated in Onondaga*, (dir., trad.) Hanni Woodbury. Algonquian and Iroquoian Linguistics Memoir, 9, Winnipeg, Manitoba: Linguistics Department, University of Manitoba, 1992, 755 p.

Giroux, Dalie, *L’œil du maître. Figures de l’imaginaire colonial québécois*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2020, 192 p.

Giroux, Dalie, « Le corps et les signes. Sur la relation entre le langage européen et l’espace américain », *Les Cahiers de l’idiotie*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 121-147.

Giroux, Dalie, « Les langages de la colonisation », *Trahir*, 2017, en ligne <<https://trahir.wordpress.com/2017/05/23/giroux-langages/>>

Godrèche, Dominique, « Natasha Kanapé Fontaine : comprendre notre culture ou la perdre – au sujet de la langue », dans *Le verbe, plateforme du théâtre indépendant*, 2 février 2016.

Goudreault, Zacharie, « Un projet de logements pour Autochtones confronté à des défis de financement à Verdun », *Le Devoir*, 29 janvier 2022, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/societe/666612/un-projet-logements-autochtones-confronte-a-des-defis-de-financement-dans-verdun>>, page consultée le 27 mars 2022.

Haas, Angela, “Wampum as Hypertext: an American Indian Intellectual Tradition of Multimedia Theory and Practice”, *Studies in American Indian Literature*, vol. 18, n° 4, hiver 2007, p. 77-100.

Harjo, Joy et Gloria Bird, *Reinventing the Enemy's Language: contemporary Native Women's Writings of North America*, New York, Norton, 1997, 576 p.

Hays, Matthew, "Mohawk Girls: A native take on Sex and the City", *The Globe and Mail*, 11 juillet 2013, en ligne, <<https://www.theglobeandmail.com/arts/television/mohawk-girls-a-native-take-on-sex-and-the-city/article13169828/>>

Heath Justice, Daniel, « Voir (et lire) rouge : les indiens hors-la-loi dans la tour d'ivoire », dans Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires*, 2018, p. 105-130.

Hellot, Marie-Christiane, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Jeu, Voies/Voix de la traduction théâtrale*, vol. 133, n° 4, 2009, 83-88.

Kelsey, Penelope Myrtle, *Reading the Wampum: Essays on Hodinöhsö:ni' Visual Code and Epistemological Recovery*, Syracuse, Syracuse University Press, 2014, 152 p.

Jeannotte, Marie-Hélène, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 280 p.

Kattenbelt, Chiel, "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality", Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2006, p. 19-29.

Lafleur, Claude, « L'école libre d'Akwesasne – Il faut retrouver la fierté d'être Mohawk », *Le Devoir*, 7 juin 2008, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/192844/l-ecole-libre-d-akwesasne-il-faut-retrouver-la-fierte-d-etre-mohawk>>, consulté le 21 septembre 2021.

Laurence, Jean-Christophe, « *Mohawk Girls*. L'amour, avec ou sans réserve... », *La Presse +*, 24 octobre 2016, en ligne, <https://plus.lapresse.ca/screens/44776870-3239-47e5-9d0e-9c8de0971a7d__7C__eIh4o17T05pY.html>, consulté le 21 septembre 2021.

Ledoux, Jacynthe, « Montréal, territoire non cédé : que dit le droit? », *Radio-Canada*, 26 octobre 2021, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1834612/canadien-montreal-territoire-non-cede-droit>>, consulté le 13 février 2022.

Lefebvre, Richard, « Création orale et littérature », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 46, n° 2-3, 2016, p. 1-76.

Letourneux, Matthieu (dir.), « Sérialités », *Belphegor*, n° 14, 2016, p. 5, en ligne, <<https://doi.org/10.4000/belphegor.647>>, page consultée le 17 septembre 2021.

Macfarlane, Heather, “Beyond the Divide: The Use of Native Languages in Anglo-and Franco-Indigenous Theatre”, *SCL/ÉLC*, vol. 35, n° 2, 2010, p. 95-109.

Mithun, Marianne, “Concerning the League: The Iroquois League Tradition as Dictated in Onondaga: Concerning the League: The Iroquois League Tradition as Dictated in Onondaga”, *Journal of Linguistic Anthropology*, 1995, p. 112-113.

Méchoulan, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 « naitre », printemps 2003, p. 9-27.

Nareau, Michel, « Performer une libération », dans *Lettres québécoises*, vol. 37, n° 172, 2018, p. 37-42.

Nepton Hotte, Caroline, « Médiatisation de la “réconciliation” durant les célébrations du 375^e anniversaire de la fondation de Montréal », dans Stéphanie Boulais et Paul Watez (dir.), « Points de vue et expériences autochtones sur le 375^e anniversaire de la fondation de Montréal », *Les Cahiers du CIÉRA*, 17, octobre 2019, en ligne, <<https://www.ciera.ulaval.ca/cahier/2672>>, page consultée le 29 mars 2022.

Newmark, Kalina *et al.*, “English Prosody and Native American Ethnic Identity”, *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, vol. 21, n° 2, 2015, en ligne, <<https://repository.upenn.edu/pwpl/vol21/iss2/17>>, consulté le 18 septembre 2021.

Niosi, Laurence, « Marie-Ève Bordeleau, la réconciliatrice de Montréal », *Radio Canada*, 1 novembre 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1368532/bordeleau-commissaire-montreal-bilan-entrevue>>, consulté le 28 mars 2022.

Papillon, Joëlle, « Imaginaires autochtones contemporains », *Temps zéro*, n° 7, 2013, § 2, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1065>>, consulté le 11 mai 2019.

Paré, François, « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », *Revue temps zéro*, 7, 2013, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1122>>, consulté le 27 avril 2017.

Picard-Siouï, Louis-Karl, *La loi sur les Indiens revisitée*, 2011, en ligne, <<http://ici.radio-canada.ca/television/8efeu/extra2.shtml#Loi>>, consulté le 13 octobre 2017.

Projet ISHKUTEU, 2008, en ligne, <https://reseaudialog.ca/wp-content/uploads/2019/12/Etude-debesoins_Ishkuteu.pdf>, consulté le 13 septembre 2021.

Radio-Canada, « Robert Lepage a beaucoup appris des controverses *SLĀV* et *Kanata* », *Radio-Canada*, 12 janvier 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/culture-club/segments/entrevue/101753/slav-kanate-controverse-coriolan-entrevue-robert-lepage>>, consulté le 13 juillet 2019.

Radio-Canada, « Femme-rivière : une poétesse métisse traduite par une poétesse acadienne », 6 septembre 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1289189/femme-riviere-traduction-katherena-vermette-francais-rose-despres>>, consulté le 3 décembre 2019.

Amanda Robinson, « Mary Two-Axe Earley », *L'Encyclopédie canadienne*, 2017, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mary-two-axe-earley>>, consulté le 21 septembre 2021.

Rukavina, Steve, “Tracey Deer, creator of Mohawk Girls, fears eviction from her native Kahnawà:ke where show is set”, *CBC News*, 3 avril 2017, en ligne, <<https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/tracey-deer-creator-of-mohawk-girls-fears- eviction-from-her-native-kahnawake-where-show-is-set-1.3991142>>, consulté le 14 septembre 2021.

St-Amand, Isabelle, « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », dans *Studies in Canadian Literature*, vol. 35, n° 2, 2010, p. 30-52.

Saint-Amand, Pierre, « Montréal veut devenir la métropole de la réconciliation avec les Autochtones », *L'Actualité*, le 28 avril 2017, en ligne, <<https://lactualite.com/actualites/montreal-veut-devenir-la-metropole-de-la-reconciliation-avec-les-autochtones/>>, consulté le 31 mars 2022.

Samson, Fanny, « Ces lieux autochtones méconnus de Montréal », *Radio-Canada*, 23 juin 2017, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1040100/lieux-autochtones-375-montreal-premieres-nations>>, consulté le 1 avril 2022.

Valiante, Giuseppe, « Retrait d'inscriptions jugées offensantes pour les Autochtones », *La Presse*, 7 août 2018, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201808/07/01-5192255-retrait-dinscriptions-jugees-offensantes-pour-les-autochtones.php>>, consulté le 28 mars 2022.

Ville de Montréal, en ligne, < <https://montreal.ca/sujets/peuples-autochtones>>, consulté le 29 mars 2022

Wai Jim, Alice Ming, “Technologies of Self-Fashioning: Virtual Ethnicities in New Media Art”, *Disruptions: Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, Simon Fraser University, Vancouver, 2015.

Younging, Gregory, *Elements of Indigenous Style : A Guide for Writing By and About Indigenous Peoples*, Edmonton, Brush Education, 2018, 168 p.

Zumthor, Paul, « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, 2008, p. 169-202.

Théories autochtones et décoloniales

Absolon, Kathy et Cam Willett, “Putting ourselves forward: Location in Aboriginal research”, dans *Research as resistance: Critical, Indigenous, and anti-oppressive approaches*, L. Brown & S. Strega (dir.), Toronto, Canadian Scholar's Press, 2005, p. 97-126.

Battiste, Marie et James [Sa'ke'j] Youngblood Henderson, *Protecting indigenous knowledge and heritage: a global challenge*, Saskatoon, Purich Publishing Ltd., 2000, 336 p.

Battiste, Marie (dir.), *Visioning Mi'kmaw humanities: Indigenizing the Academy*, Halifax, Cape Breton University Press, 2016, 360 p.

Chacaby, Maya Odehamik, “Crippled Two-Tongue and the Myth of Benign Translatability”, *Tusaaji : A Translation Review*, vol. 4, n° 4, 2015, p. 1-11.

Cheyfitz, Eric, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, 251 p.

Cornellier, Bruno, *La « chose indienne ». Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Québec, Éditions Nota bene, 2015, 307 p.

Dickason, Olive P., *Le mythe du sauvage*, trad. Jude Des Chênes, Québec, Les éditions du Septentrion, 1993, 451 p.

Doran, Anne, *Spiritualité traditionnelle et christianisme chez les Montagnais*, Paris, L'Harmattan, 2005, 359 p.

Garneau, David, "Imaginary Spaces of Conciliation and Reconciliation", dans *Arts of Engagement : Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Dylan Robinson et Keavy Martin (dir.), Waterloo, Wilfrid Laurier Press, 2016, 382 p.

Giroux, Dalie, « Éléments de pensée politique autochtone contemporaine », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 1, 2008, p. 29-53.

Giroux, Dalie et Lee Maracle, « Parole autochtone et traduction – discussion », 32e Congrès annuel de l'Association canadienne de traductologie, 3 juin 2019.

Horn-Miller, Kahente, "Otiyaner: The 'Women's Path' Through Colonialism", *Atlantis*, vol. 29, n° 2, 2005, en ligne, <>, consulté le 25 octobre 2021.

Lema Silva, Laura, « Modernité/Colonialité : quelles langues pour quelles épistémologies dans un contexte de mondialisation du savoir? », *Revue d'études décoloniales*, n° 1, 2016, en ligne, <
<http://reseaudecolonial.org/2016/09/02/modernitecolonialite-queelles-langues-pour-queelles-epistemologies-dans-un-contexte-de-mondialisation-du-savoir/>>, consulté le 26 août 2019.

Monture-Angus, Patricia, *Thunder in my Soul: A Mohawk Woman Speaks*, Halifax, Fernwood Publishing, 1995, 273 p.

Monture-Angus, Patricia, *Journeying Forward: Dreaming First Nations' Independence*, Fernwood Publishing, Halifax, 1999, 175 p.

Monture-Angus, Patricia, "Women's Words: Power, Identity, and Indigenous Sovereignty", dans *Canadian Woman Studies*, vol. 26, n° 3-4, hiver-printemps 2008, p. 153-159

Morrissey, Robert M., "The terms of Encounter: Language and Contested Visions of French Colonization in the Illinois Country, 1673-1702", in *French and Indians in the heart of North America 1630-1815*, Englebert, Robert, Teasdale, Guillaume (dir.), Winnipeg, University of Manitoba Press, p. 43-76.

NourbeSe Philip, Marlene, *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*, Stratford, Ontario, Mercury Press, 1992, 286 p.

Pierre, Alexandra, « Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme », Racisme, exclusion sociale et laïcité de l'État, *Revue Droits et libertés*, 2017, en ligne, <<https://liguedesdroits.ca/mots-choisis-pour-reflechir-au-racisme-et-a-lanti-racisme/>>.

Quijano, Anibal et Immanuel Wallerstein, « La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial », *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, vol. 134, 1992, p. 583-591.

Rainbow Resource Centre, "Two-Spirit People of the First Nations" en ligne, <<https://rainbowresourcecentre.org/files/16-08-Two-Spirit.pdf>>, consulté le 18 mai 2022.

Schurmans, Fabrice, « Blackness », *Politique Africaine*, 136, décembre 2014, en ligne, <<http://journals.openedition.org/eces/2172>>, consulté le 4 juin 2022

Simpson, Leanne Betasamosake, *Dancing on our Turtle's Back. Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence and a New Emergence*, Winnipeg, ARP Books, 2011, 164 p.

Sioui Durand, Guy, « Métamorphoses de l'oralité », dans *Inter, art actuel*, vol. 104, « Indiens Indians Indios », n.p., 2009-2010, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/62584ac>>, consulté le 14 août 2022.

Smith, Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books, 2012, 220 p.

Sioui, George, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, 157 p.

Sousa Santos, Boaventura de, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, 187, janvier-juin 2011, p. 21-50.

Tuck, Eve et K. Wayne Yang, "Decolonization is not a Metaphor", *Decolonization, Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 1-40.

Veracini, Lorenzo, "Introducing: Settler Colonial Studies". *Settler Colonial Studies*, 1, 1, 2011, p. 1-12.

Vowel, Chelsea, *Indigenous Writes: A Guide to First Nations, Métis and Inuit Issues in Canada*, Winnipeg, Highwater Press, 2016, 240 p.

Wolfe, Patrick *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassell, 1999, 246 p.

Théories de la traduction

Basalamah, Salah, « La traduction citoyenne n'est pas une métaphore » dans *Traduction engagée/Translation and Social Activism*, TTR, vol. 18, n° 2, 2005, p. 49-69;

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, 2e édition, New York, Routledge, [1994] 2004, 440 p.

Boulanger, Pier-Pascale, « Les théories postmodernes de la traduction », thèse de doctorat, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, 2002, 273 f.

Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 347 p.

Buzelin Hélène, « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances ». *Meta*, vol. 49, n° 4, 2004, p. 729-746.

Cardinal, Philippe, "Cross-Purposes: Translating and Publishing Traditional First Nations Narratives in Canada at the Turn of the Millenium", dans K. Mezei, S. Simon

et L. Von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 271–287.

Collombat, Isabelle, “Se ressembler pour traduire ou traduire pour rassembler?”, dans *Faut-t-il se ressembler pour traduire? Légitimité de la traduction, paroles de traductrices et traducteurs*, ouvrage collectif, ÉtienneJoinville-le-Pont, France, Éditions Double ponctuation, 2021, p. 141-156.

Desjardins, Renée, *Translation and the Bouchard-Taylor Commission: translating images, translating cultures, translating Québec*, thèse de doctorat, École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa, 2013, 291 f.

Fiola, Marco A., Compte rendu de [Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 323 p.] *TTR*, vol. 20, n° 2), p. 327–329, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/018829ar>>, consulté le 3 juillet 2022.

Gambier, Yves, “Multimodality and Audiovisual Translation”, *MuTra 2006*, 2006, p. 7, en ligne, <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf>, consulté le 7 septembre 2017.

Godard, Barbara, “Writing Between Cultures”, *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 1997, vol. 10, n° 1, p. 53-99.

Golebiewska, Agata, « Le traducteur dans un théâtre à mille temps », *Meta Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, décembre 2017, p. 616, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1043952ar>>, consulté le 7 janvier 2020.

Guha, Ranajit, “The Prose of Counter-Insurgency”, *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha et Gayatri Spivak (dirs.), Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 45-86.

Mata Barreiro, Carmen, « La traduction du matériel sémiotique des communications interculturelles dans les relations de voyage en Nouvelle France », *Études canadiennes/Canadian Studies*, vol. 41, 1996, p. 9–24.

Littau, Karin, “Translation and the materialities of communication”, *Translation Studies*, vol. 9, n° 1, 2016, p. 82-96, en ligne, <<https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1063449>>, consulté le 9 janvier 2020.

Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Lagrasse Verdier, 1995, 624 p.

McCall, Sophie, “The Supreme Court of Canada Rules that the Laws of Evidence Must Be Adapted to Accommodate Aboriginal Oral Histories”, dans K. Mezei, S. Simon et L. Von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal & Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2014, p. 430-443.

Niranjana, Tejaswini, *Sitting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, 1992, 216 p.

O’Halloran, Kay L., Sabine Tan et Peter Wignell, “Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective”, *Signata, Traduire : signes, textes, pratiques*, vol. 7, 2016, 199-129 p.

Plassard, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Les Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 323 p.

Joshua Price, “Whose America? Decolonial Translation by Frederick Douglass and Caetano Veloso”, *Territoires, histoires, mémoires, TTR*, vol. 28, n° 1-2, 2015, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1041650ar>>, consulté le 4 juillet 2022.

Price, Joshua, “Taking Sides: Urban Wandering as Decolonial Translation and Critique of Settler Colonialism”, *Tusaaji : A Translation Review*.vol. 7, n° 1, 2020, p.58-83.

Rafael, Vicente, *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*, Durham, Duke University Press, [1992] 2005, 256 p.

Samoyault, Tiphaine, « Qu'est-ce qu'une traduction raciste ? », in *Faut-il se ressembler pour traduire ? Légitimité de la traduction, paroles de traductrices et traducteurs*, ouvrage collectif, Joinville-le-Pont (France), Éditions Double ponctuation, 2021, p. 91-108.

Simon, Sherry, “Translating and Intercultural Creation in the Contact Zone”, *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Susan Bassnett, Harish Trivedi (dir.), New York, Routledge, 1999, p. 58-74.

Simon, Sherry, Paul St-Pierre (dir.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000, 305 p.

Simon, Sherry, “Introduction to Traduction engagée/Translation and Social Activism”, *TTR*, vol. 18, n° 2, 2005 p. 9-16;

Spivak, Gayatri Chakravorty, “Translating into English”, dans *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard UP, 2012, 312 p.

Suchet, Myriam, *L’imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris, éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », série Littérature et mondialisation, 2014, 349 p.

Tymoczko, Maria, “Translation and the Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts”, *The Translator*, vol. 6 n° 1, 2000, p. 23-47

Tymoczko, Maria, “Reconceptualising Western Translation Theory: Integrating non-Western thought about translation”, dans T. Hermans (dir.), *Translating others*, St Jerome, Manchester, 2006, p. 13-32.

Venuti, Lawrence, *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, New York, Routledge, 2013, 288 p.

Revitalisation langagière

Gomashie, Grace A., “Kanien’keha / Mohawk Indigenous Language Revitalisation Efforts in Canada”, *McGill Journal of Education / Revue des sciences de l’éducation de McGill*, 54 n° 1, hiver 2019, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1060864ar>>.

Junker, M.-O. et M. MacKenzie, (réd.), *Aimun-Mashinaikan / dictionnaire innu*, en ligne, 2016, en ligne, <<https://dictionnaire.innu-aimun.ca/Words>>, consulté le 13 septembre 2021.

Martin, Akwiratékhá’, « Traduire les humanités », Université Concordia, 2 février 2017.

Metallic Naomi, « Les droits linguistiques des peuples autochtones », dans M. Bastarache et M. Doucet (dir.), *Les droits linguistiques au Canada*, 3e édition, Cowansville, Éditions Yvon Blais 2014, 1296 p.

Montréal Autochtone, « Aimun : Enseignement et revitalisation des langues autochtones à Montréal », mémoire déposé dans le cadre du renouvellement de la politique culturelle du Québec, 19 août 2016, en ligne, <<http://www.nativemontreal.com/fr/publications/memoire-aimun.html>>, consulté le 27 avril 2017.

Muskeg Media, en ligne, <<http://www.mushkeg.ca/>>

Radio-Canada, « Ottawa dépose son projet de loi sur la protection des langues autochtones », *Radio-Canada*, 5 février 2019, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1151142/ottawa-depose-son-projet-de-loi-sur-la-protection-des-langues-autochtones>>, consulté le 13 juillet 2019.

Postcolonialisme et décolonisation dans la francosphère

Alfred, Taiaiake, *Paix, droiture et pouvoir : un manifeste autochtone*, trad. Caroline Pageau, Wendake, Hannenorak, 2014, 303 p.

Bulbulian, Maurice, *L'art de tourner en rond*, [vidéo], Montréal, Office national du film du Canada, 1989, 110 min 33 s.

Chanady, Amaryll, “Rereading Québécois Literature in a Postcolonial Context”, dans *Québec Studies*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 31-46.

Coulthard, Glen, *Peau rouge, masques blancs*, trad. Arianne Des Rochers et Alex Gauthier, Montréal, Lux, 2018, 360 p.

Desroches, Vincent, « Présentation : en quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale? », dans *Québec Studies*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 3-12.

Kapesh, An Antane, *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, [Leméac, 1976], Mémoire d'encrier, 2019, 217 p.

Dalie Giroux, « Homi Bhabha et le Québec : Appel à un “acte insurgé de traduction culturelle” », *Spirale. Arts, lettres et sciences humaines*, dossier La traduction

omniprésente mais transparente, René Lemieux et Pier-Pascale Boulanger (dir.), n° 258, automne 2016, p. 39-42.

Dalie Giroux, *Parler en Amérique: oralité, colonialisme, territoire*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, 132 p.

Jenson, Jane et Martin Papillon, "Challenging the Citizenship Regime: The James Bay Cree and Transnational Action", dans *Politics & Society*, vol. 28, n° 2, juin 2000, p. 245-264.

King, Thomas, *L'indien malcommode*, trad. Daniel Poliquin, Montréal, Boréal, 2014, 320 p.

King, Thomas, *Histoire(s) et vérité(s) : récits autochtones*, trad. Rachel Martinez, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2015, 180 p.

Mailhot, Amélie-Anne, « *L'art pour manger* » : explorations du complexe de l'autonomie alimentaire innue comme mémoire de liberté politique dans les lieux de friction des habitations politiques du Nitassinan, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Département d'études politiques, 2019, 455 p.

Morisset, Jean, « Québec, Baie-James et Premières Nations : ou la décolonisation assujettie », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 18, automne 2017, p. 79-89.

Perrault, Pierre, *Le goût de la farine*, [vidéo], Montréal, Office national du film du Canada, 1977, 1 h 48 min..

Poulin, Mathieu, « Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2010, 148 f.

Théories littéraires et sémiotiques

Alliez, Éric et Anne Querrien, « l'effet-guattari », *Multitudes*, n° 34, 2008, p. 22-29..

Agamben, Giorgio, « Forme-de-vie », *Multitudes*, vol. 15, 1993, en ligne, <<https://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>>, consulté le 25 octobre 2021.

Austin, John L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, 1962*, J.O. Urmson and Marina Sbisà (dir.), Oxford, Clarendon Press, 174 p.

Bakhtine, Mikhail, « Langue, langage et parole », *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. Marina Yaguello, Paris, Édition de minuit, 1977, p. 96-119.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1975, 160 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, 365 p.

Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, 291 p.

Jakobson, Roman, “On Linguistic Aspects of Translation”, dans *Translation Studies Reader*, L. Venuti (dir.), 2^e éd., 2002, p. 138-143.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2012, 504 p.

Lazzarato, Maurizio, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014, 280 p.

Massumi, Brian, *Politics of Affect*, Cambridge, Polity, 2015, 247 p.

Mignolo, Walter, “Colonial situations, geographical discourse and territorial representations: toward a diatopical understanding of colonial semiosis”, dans *Disposito*, vol. 34, n° 36-38, 1989, p. 95-97.

Pratt, Marie-Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2e éd. New York, Routledge, 2007 [1992], 296 p.

Stecconi, Ubaldo, “Semiotics and Translation”, dans *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier et van Doorsaler (dir.), vol. 1, 2010, p. 314-319.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur et al., préface et appareil critique par É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004 [1953], 328 p.

