

L'ÂME EN TANNAGE DE NATASHA KANAPÉ
FONTAINE : SOUVERAINETÉ ORALE,
TERRITORIALE ET MÉMORIELLE

Gabrielle Marcoux
Université de Montréal

68

dans ma chair j'écris la route
je prends corps dans le pays qui me récite
mon pays est celui qui t'enfante
mon pays est celui que j'atteins
si je n'ai la terre—si je n'ai les eaux—
le territoire prend corps dans le poème
manifeste que j'écris.

—Natasha Kanapé Fontaine
12 décembre 2014
Marche des Cris contre l'uranium
(Fontaine, « Marche (litanie) »)

Dans un article de 2013 intitulé « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », Jonathan Lamy Beaupré se penche entre autres sur le recueil de poèmes *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) de la slameuse innue Natasha Kanapé Fontaine. Au fil de son analyse, l'auteur maintient que la jeune poète tente de confronter, et éventuellement de réconcilier, les tensions identitaires complexes découlant du métissage culturel et de la rencontre entre Autochtones et non-Autochtones. Selon les termes de Lamy, « Natasha Kanapé Fontaine nous convie à penser que l'identité constitue un mouvement constant, une tension irrésolue. Le sujet est un être inachevé, fondé par son inachèvement » (para. 34). En 2013, soit quelques mois à peine après la publication de son recueil, la jeune artiste diffuse quelques versions vidéo de son slam intitulé *L'âme en tannage*.¹ Il nous semble indubitable que dans ce texte récité, le positionnement critique de Kanapé Fontaine face à la question identitaire s'éloigne de cette expression d'ambiguïtés, de déchirements et de réconciliations décrite par Lamy. En effet, le dialogue interne tendu et l'hybridité complexe

laissent place dans *L'âme en tannage* à l'expression d'une essence identitaire autochtone fondamentalement distincte, pleinement endossée, politisée, et exprimée avec fierté. D'ailleurs, dans une entrevue donnée en 2014 auprès de la revue étudiante *Artichaut Magazine*, la poète se penche sur son cheminement créatif et explique avoir initialement exploré des questions identitaires intimes, pour ensuite se tourner vers un discours identitaire interculturel, politisé, militant (Lefilleul).

Dans ce même ordre d'esprit, nous proposons que le slam *L'âme en tannage* démontre une tentative explicite de décolonisation à travers une résistance et une résurgence culturelles, exprimées notamment par le biais d'une mise en emphase de différences identitaires nettes et assumées, contemporaines et historiques, entre la narratrice autochtone et son destinataire non-autochtone. Nous sommes d'avis que l'expression critique de relations de réciprocité et d'interdépendance reliant les notions de la territorialité, de l'oralité et de la mémoire collective sert d'assise au programme de décolonisation mis en branle par la jeune femme. Grâce à l'utilisation de l'ironie, de néologismes critiques, de déterminants antagonistes et de sonorités chargées au plan culturel, l'auteure établit effectivement des liens de corrélation puissants entre ses projets de souveraineté orale, de souveraineté territoriale, et de souveraineté mémorielle. À travers une analyse sommaire de passages extraits du slam de Kanapé Fontaine, nous tenterons d'analyser ces quelques stratégies discursives et épistémologiques de décolonisation proposées par la jeune poète innue, témoignant vraisemblablement de la résolution de ces scissions identitaires internes évoquées par Lamy au profit d'un programme explicite et organisé de résistance et de résurgence culturelles, sociales et politiques.

« PRÉFACE-TOI L'ORALITÉ DE MA MÉMOIRE / LA TERRITORIALITÉ DE MA LANGUE PENDUE AUX DERNIÈRES CIMES IDENTITAIRES » : TRIANGULATION DES ABUS TERRITORIAUX, CULTURELS ET HISTORIQUES

C'est notamment à travers le réapprentissage de sa langue maternelle et son implication dans des mouvements d'activisme écologique que Kanapé Fontaine établit une première connexion inhérente entre problématiques identitaires autochtones et problématiques territoriales (Lefilleul). À travers ce texte complexe et multidimensionnel qu'est *L'âme en tannage*, la jeune slameuse établit un parallèle, ou plutôt une triangulation, entre les abus d'ordre culturel de son peuple, les abus du territoire (barrages, réserves délabrées, etc.) et les abus d'institutions dominantes, possédant un pouvoir d'ordre historique et mémoriel à camoufler ces premiers abus grâce à la propagation de discours hypocrites et mensongers, prétendument objectifs et apparemment inébranlables (LaRocque 28). Nous suggérons qu'en plus d'être aliénée de et par l'histoire et les discours prédominants, la slameuse se sent dépossédée de sa

langue, et par le fait même coupée du territoire, généralement conceptualisé par le biais de récits traditionnels (Simpson). Selon ses propres termes, elle se voit dépossédée de « la territorialité de [sa] langue pendue aux dernières cimes identitaires ». ² Elle établit une relation directe entre l'état de précarité de sa langue ancestrale et la notion de déracinement du territoire, dont la poète affirme être retranchée malgré elle : « Je les aurais faites miennes ces cavernes aux mains soufflées de jouvence / Mais voici on vit mieux sur tes villes que sur tes réserves mon peuple / Surpeuplé dans ses propres demeures délabrés villages renfermés ».

Le lien entre le processus de décolonisation historique mené par Kanapé Fontaine et son sentiment d'appartenance au territoire est rendu explicite dans ces lignes : « Au nord de ma famine mes barricades se feront revendications! / Je ne suis pas une peau à vendre une nation à suspendre ». Les actions politiques et écologiques menées par les groupes autochtones et inscrites dans le territoire, évoquées à travers l'image de la barricade, sont directement mises en relation avec le refus de l'auteure à être réduite à un objet d'étude du passé, littéralement mort (« peau à vendre »). Selon les théoriciens Taiaiake Alfred et Jeff Corntassel, « it is remembering ceremony, returning to homelands and liberation from the myths of colonialism that are the decolonizing imperatives » (140). Effectivement, l'agentivité ³ nécessaire au processus de décolonisation active s'enracine, chez Kanapé Fontaine, dans une tentative de souveraineté territoriale, épistémologique et mémorielle.

Dans son slam *L'âme en tannage*, Kanapé Fontaine répète : « Je ne resterai pas une Crise d'Oka enfermée dans un livre d'histoire de toute façon! ». La jeune auteure refuse de voir l'image et le passé de son peuple réduits à des reconstitutions historiques faussées, partielles et partiales telles que celles véhiculées dans les livres d'histoire et dans les discours populaires allochtones. Par le segment « Fais-toi des bibliothèques des archives sur le prologue—préface-toi l'oralité de ma mémoire », la poète dénonce implicitement non seulement la récupération de l'histoire autochtone par des historiens et anthropologues non-autochtones dont les discours sont considérés d'emblée comme étant objectifs et absolus (LaRocque 28), mais aussi l'effacement de la notion d'oralité dans cette narration exogène, à travers l'homophonie entre les termes « préface » et « efface ». À l'effet de telles réappropriations culturelles, le professeur en littérature J. Edward Chamberlin déclare :

If our words and our several modes of imaginative representation are replaced by others that are not the reflection of our hearts and minds and experiences and the heritage of our people, then so is our sense of reality. This is the central insight of postcolonial theory, and it is why the “peopling and placing” of that imaginative world by others are so dangerous, for they alienate us from ourselves and from our home [...] especially when, as is so often the case, we still live there. (127)

En ce sens, chez Chamberlin comme chez Kanapé Fontaine, un lien de corrélation est établi entre les effets dévastateurs du vol de la mémoire (à travers une réinterprétation extérieure de l'histoire), de l'oralité (à travers l'imposition de langues et d'épistémologies exogènes) et du territoire (souveraineté géographique et écologique)

sur une conscience collective. Dans les prochaines sections, nous analyserons plus en détails certaines tactiques discursives et linguistiques de Kanapé Fontaine afin d'étayer cette hypothèse de triangulation critique comme assise d'un programme de confrontation du destinataire non-autochtone, dans une visée ultime de décolonisation multidimensionnelle de sa nation et de son territoire.

« TERRISLAMME-MOI LA PREUVE QUE TU EN CONNAIS PLUS QUE MOI-MÊME » : ÉPISTÉMOLOGIES, IDENTITÉ ET POSITIONNEMENT

Le rapport des auteurs autochtones aux langues colonisatrices est profondément conflictuel, alors que ces langues, omniprésentes et institutionnalisées, ne parviennent pas toujours à capter l'essence complexe de notions identitaires fondamentales aux peuples autochtones, comme le lien à la terre et le sentiment d'appartenance (LaRocque 21; Stanner, cité par Chamberlin 136). Le monde universitaire, selon les termes de la professeure en études autochtones de l'Université du Manitoba Emma LaRocque, est caractérisé par une hégémonie de la théorie, essentiellement constituée d'un langage d'initiés issus d'un mode de pensée colonialiste (LaRocque 27). On peut certainement en dire autant des institutions artistiques, politiques et législatives dans lesquelles s'inscrit la poète, toutes sous-tendues par des vocabulaires et protocoles spécialisés, coloniaux et anti-autochtones, selon certains penseurs néocoloniaux (Miller 16-17). D'ailleurs, les langues anglaise et française, qui dominent ces institutions, sont en elles-mêmes problématiques; en plus de dérober les langues autochtones de leurs subtilités, ces langues coloniales incarnent la tentative d'imposition d'une épistémologie étrangère aux dépens de l'oralité fondamentale aux identités autochtones traditionnelles (LaRocque 21). Pourtant, LaRocque évoque la nécessité d'une documentation et de l'utilisation de la langue anglaise dans le projet de décolonisation du monde universitaire, « for the "war" is in the words » (21). C'est dans un même ordre d'idées que Kanapé Fontaine, si elle affirme s'exprimer principalement en français par dépit, ajoute: « Cependant, le français sera mon arme de déconstruction massive contre le colonialisme. [...] mon arme de reconstruction massive » (Kanapé Fontaine, « Ma parole » 25). En effet, la slameuse s'offre de subvertir la langue française et de la rendre à son image, dans un élan de résistance et de résurgence. Par ailleurs, la poète qui tente de réapprendre la langue de l'innu-aimun, affirme par rapport à ce processus de formation identitaire: « J'ai compris qu'on pouvait en apprendre plusieurs, et surtout que chaque langue était dépositaire d'une culture. Et je m'en suis rendue compte quand j'ai commencé à réapprendre ma langue maternelle [l'innu-aimun]: c'est comme si l'une et l'autre s'étaient mises au monde, dans un même rapport au territoire » (Kanapé Fontaine, citée par Lefilleul). En effet, en créant de nombreux néologismes autour du terme « terre »,

par exemple, la poète exprime à la fois des concepts clés à son identité autochtone ancrée dans le territoire (« terrimaterre », « terrame ») et une critique implicite quant aux lacunes de la langue française par rapport à l'expression de ses réalités culturelles. Cette réappropriation de la langue française devient effectivement une arme de décolonisation, à la fois comme outil de résistance à travers la critique de ses insuffisances épistémologiques, et à la fois comme outil de résurgence à travers l'expression nouvelle de réalités identitaires propres à la nation de la poète. Dans les phrases « Terrislamme-moi la preuve que *tu* en connais plus que *moi*-même, / Enterre-toi les épreuves de *mon* holocauste et de *mes* derniers vestiges territoriaux »,⁴ en plus de créer des mots-valises exprimant diverses formes de dépossession coloniale à la fois orale et territoriale (« Terrislamme-moi »), l'auteure crée un antagonisme explicite entre ses réalités historiques (« *mon* holocauste », « *mes* derniers vestiges ») et la perception que pourrait en avoir son destinataire allochtone.

Selon l'auteure spécialisée en études postcoloniales Jean Fisher :

72

People experience the world from particular positions: they speak to and from particular histories and geographies that present perspectives on reality that are different from others. As [Jolene] Rickard emphasizes, this space of culture—memory, home, belonging, identification—constructs subjectivity as filiation, or affiliation, to a specific community, its values and continuity. Positions, unlike identities, may be plural, mobile, and strategic. (45)

Par le biais de pronoms et de déterminants antagonistes (je/tu, mon/ton), la narratrice se positionne explicitement en opposition à son interlocuteur. À travers l'utilisation du déterminant possessif « notre », comme dans des formules telles que « notre existence », Kanapé Fontaine établit directement son affiliation aux nations autochtones, entités distinctes du destinataire du poème. Néanmoins, dans des lignes telles que « Et reconnais donc notre existence! / Car plus rien n'existera [...] Plus rien n'existera pour ta propre descendance! », malgré le témoignage d'une relation d'altérité et de conflit, un lien entre le futur de la nation de l'auteure et celui du destinataire est tissé. Ainsi, si l'appartenance identitaire de la poète est affirmée à travers diverses formules possessives telles que « mon peuple » et « notre existence », la relation au destinataire allochtone est à la fois fortement ancrée dans une opposition (je/tu, mon/ton), mais est aussi « mobile et stratégique », pour reprendre les termes de Fisher (45). La position d'affrontement entre la poète et son destinataire, omniprésente dans ce texte par le biais d'expressions antagonistes ou de dénunciations explicites, laisse effectivement parfois place à l'évocation d'une résolution éventuelle, d'une collaboration future. L'exploitation des tensions et des différences identitaires, évoquée dans l'article de Lamy, sert donc ici à justifier et à propulser un processus tactique de décolonisation et de revendications communes plutôt qu'à exprimer et à résoudre une ambiguïté intime. En somme, pour la poète, cet « espace de culture » décrit par Fisher se voit menacé dans le cadre néocolonial actuel: la mémoire, le territoire, l'identité sont tous des éléments constitutifs de cet espace de formation de réalité individuelle et collective mentionnés par la théoricienne post-

coloniale, et représentent effectivement les trois pans du discours de décolonisation de la slameuse. Ainsi, alors que son appartenance identitaire, dans *L'âme en tannage*, est selon nous exprimée avec certitude et fierté en tant que porte-parole de sa nation et de son territoire, son positionnement critique est effectivement multiple, ou du moins mobile et stratégique, en ce sens que Kanapé Fontaine revêt à la fois le rôle de dénonciatrice, de juge, et éventuellement de médiatrice. Comme nous le verrons en fin d'argumentaire, cet antagonisme (épistémologique, culturel, etc.) teinté de cynisme sous-tend un désir d'harmonie et de survivance collective, désir propulsé par des conflits sociaux et territoriaux touchant tous les partis impliqués.

« QUOI ? TU TE PRENDS POUR LE CASTOR » : IRONIE, CYNISME ET HUMOUR TOXIQUE

Nous sommes d'avis que grâce à l'utilisation d'une ironie dénonciatrice et parfois moqueuse, la poète parvient à établir sa souveraineté orale, en tant que détentrice d'une mémoire et d'une histoire libres des interprétations dominantes coloniales, de même que sa souveraineté territoriale, en tant que membre d'un clan uni à la nature et se portant à la défense du territoire contre le reste de la société. Le penseur Vine Deloria Jr., l'acteur Gary Farmer et l'auteur Allan J. Ryan insistent tous sur le pouvoir de l'humour comme arme ou outil de survivance pour les peuples autochtones (Ryan 72). Sans l'autodérision et l'ironie, les nations amérindiennes n'auraient pas survécu aux horreurs du colonialisme et aux tentatives d'effacement de ces derniers siècles, selon Farmer (Ryan 72). Nous désirons développer cette idée en affirmant que l'humour et plus précisément l'ironie deviennent dans le slam de Kanapé Fontaine des armes de résistance, en tant que plaidoyers critiques face à l'autorité, et de résurgence, en tant qu'outils de réécriture de l'histoire.

Dans une section où la slameuse dénonce la réappropriation de la mémoire autochtone à travers les archives et institutions bibliothécaires, elle lance : « Alors ne t'étonne pas si je te rappelle que JE-ME-SOUVIENS / Je me souviendrai à l'évidence / Toi-même tu te caches un regard fuyant les loups de ma colère ». Ce n'est pas sans raillerie qu'elle s'approprie la devise nationale québécoise, tout en mettant de l'avant l'hypocrisie et l'aveuglement volontaire de la nation face à ses propres oublis et effacements historiques. À cette formule humoristique, l'artiste allie cynisme et mépris, alors qu'elle dénonce la loi du silence entourant la façon dont l'histoire des peuples autochtones a été écrite et véhiculée, de même que l'aveuglement de la société quant aux conséquences culturelles de telles appropriations sur son peuple en colère. Par ailleurs, il est intéressant, voire même comique, de confronter cette image des « loups de [sa] colère » à la remarque suivante de Guy Sioui Durand : « Le loup, c'est l'animal chasseur en meute, le carnassier démonisé par les chrétiens mais respecté par les Amérindiens » (43). La colère intime de Kanapé Fontaine (« ma colère ») devient par le biais de cette imagerie animalière une colère collective. Elle affirme à cet effet,

dans une entrevue de 2013 : « Je m'identifie beaucoup au loup, qui défend son territoire, protège sa famille, vit en meute » (Ducharme). Pour une province dont le slogan prône et défend une mémoire collective, le Québec se révèle fort oublieux et sournois face à la réalité actuelle et historique de la nation de l'auteure. C'est avec ce même ton d'indignité qu'elle reproche aux dirigeants de la province d'ignorer les revendications de la jeunesse québécoise, de laquelle elle se détache néanmoins : « Connais et reconnais mon droit d'expression je t'en prierai / Mais tu ne portes même pas une oreille à tes enfants tachés d'un carré de sang ». Ces carrés de sang font certainement référence aux carrés de tissus rouges arborés par les participants au mouvement de revendication étudiante de 2012, année de création d'une première version de ce slam. La poète, qui se considère distincte de ces « enfants » de la nation québécoise, met néanmoins de l'avant avec cynisme la surdité de l'État face aux diverses revendications sociales, exprimées par les Autochtones et non-Autochtones. Un certain effet de solidarité sociale découle d'une telle approche pourtant caustique.

- 74 Nous nous permettons ici une digression dans le monde des arts visuels afin d'analyser l'humour noir et subtile de la poète sous un autre angle. Dans son oeuvre peinte *The Environmentalist* (1985), l'artiste de la nation Coast Salish Lawrence Paul Yuxweluptun représente un personnage au cœur arraché, ayant pour tête un masque d'esthétique Salish dont les traits trouvent échos dans divers éléments territoriaux l'entourant (Ryan 277). Par rapport à cette oeuvre critique aux plans environnemental et social, le peintre affirme avoir voulu représenter un être profondément attaché à son territoire, mais voyant ses responsabilités essentielles de protection de la terre freinées par des lois et des conventions sociales exogènes (Ryan 280). Comme le résume si bien Allan J. Ryan, « the red man in *The Environmentalist* suffers the indignity of an imposed colonial identity that not only fails to recognize his spiritual nature but also denies his claim to a sacred and familial connection to the land as well » (280). Près de trente ans plus tard, il nous semble que Natasha Kanapé Fontaine exprime une détresse empreinte d'espoir semblable à celle de Yuxweluptun. Si ce dernier fait appel à un univers surréaliste et à des éléments comiques, comme la pose étrange et énergique du personnage, afin de réitérer une survivance et un dynamisme culturel malgré un message sinistre, la poète met de l'avant le lien privilégié unissant son peuple au territoire à travers un portrait sardonique de la situation actuelle, et éventuellement un portrait hypothétique tragique du futur si sa voix ne se fait pas entendre. En effet, dans un ton plutôt moqueur, la poète interpelle ainsi le destinataire : « Quoi ? Tu te prends pour le castor avec tes barrages tu te prends pour l'orage / Pour détourner les rivières cesse donc de te croire maître des étendues sauvages ». L'auteure met de l'avant le ridicule et la complaisance des instances gouvernementales et entrepreneuriales s'attaquant à l'intégrité du territoire à travers des projets invasifs tels que des barrages. Par le fait même, Kanapé Fontaine insinue que de tels pouvoirs appartiennent aux animaux régnant dans ces paysages, de même qu'à son peuple, fondamentalement souverain de son territoire puisqu'investi dans une mission de protection de l'environnement. Comme l'homme rouge de Yuxweluptun, elle

dénonce l'appropriation et l'exploitation du territoire par la société et l'État, instances lui interdisant de développer sa propre relation au territoire selon son bagage identitaire, culturel et mémoriel.

Peut-être peut-on associer ce ton sardonique à ce que Gary Farmer appelle « l'humour toxique », qu'il décrit comme étant « [a] form of humour based on toxicity. You have to laugh because there is nothing else to do *but* laugh at [the situation] in order to face the reality of it, in order to get past it [...] If you don't laugh at it then you can't deal with it » (cité par Allan 168). En effet, à travers ces portraits ironiques de la situation sociopolitique et environnementale actuelle déplorable et toxique, Kanapé Fontaine tente de régler la situation de façon active et concrète en imposant sa propre souveraineté historique, ontologique et territoriale. Malgré son cynisme sous-jacent, cette quête d'autodétermination collective sous-tend un projet de revitalisation sociale et environnementale profondément positif et harmonieux pour le peuple de l'auteure tout comme pour son destinataire, comme nous le verrons dans la section suivante.

75

« [C]ES CHANTS QUI S'ÉLOIGNENT SUR LE FLEUVE...INAUDIBLE HURLEMENT » : SONORITÉS ET ORALITÉS COMME GAGES D'UNE ASSISE TERRITORIALE

À de nombreuses reprises dans ce slam, Kanapé Fontaine évoque des bruits de la nature et des sons et musicalités issues de sa pratique artistique et militante. Dans la forme comme dans le fond de cette œuvre, la voix est omniprésente et sert de lien entre les réalités environnementales, politiques et culturelles que la poète dénonce ou prône. Celle-ci lance : « Je vibre aux murmures imperceptibles, ceux que je n'entends plus que j'oublie dans le creux / de ces tambours et ces chants qui s'éloignent sur le fleuve...inaudible hurlement ». En ce sens, malgré qu'elle échappe aux souvenirs de l'artiste, la mémoire collective est inscrite dans le territoire sous forme de bruits (son du tambour, chants, hurlements, murmures), sons qui évoquent les traces historiques, culturelles et physiques laissées par le peuple de la jeune femme sur la région. Sans oublier que le tambour peut, selon la tradition innue, servir d'outil de communication avec les esprits animaux ou humains; ainsi, le son du tambour peut évoquer la possibilité d'une survie collective physique (à travers la communication avec les esprits animaux guidant les chasseurs), et une survie identitaire et mémorielle (à travers une communication avec les morts) (Doran 96-98). Cette sonorité chargée illustre donc une connexion privilégiée entre les Innus et leur territoire, les Innus et leur bagage mémoriel. Cette idée de pérennité, qui n'est pas sans lien au concept de souveraineté, se retrouve aussi dans cette déclaration: « Combien de fois dois-je te le dire combien de fois dois-je le HURLER / Combien de fois te l'écrire JE SURVIVRAI ». Le ton élevé et affirmatif que confèrent les majuscules à ces courtes phrases créent un

effet autoritaire, un effet de vérité absolue. Afin qu'elle se concrétise ou s'authentifie aux yeux de l'interlocuteur, cette survivance doit s'inscrire, s'imposer sous forme de discours martelé à l'oral ou à l'écrit. En dépend la résurgence de voix ancestrales véhiculées par le son du tambour, transporté sur le fleuve, ancré dans le territoire. Le son du tambour émanant du territoire, en bref, se fait témoin d'un passé harmonieux et d'une relation d'échange et d'équilibre entre la nation innu et son environnement, légitimant de ce fait la revendication de la poète pour une souveraineté territoriale, passant par une souveraineté orale.

76 Kanapé Fontaine conclut sa pièce sur ces images : « Et si tu dors, c'est parce que mes chants de paix auront été tes berceuses / Et la sève de ma survivance fière ». Le lien établi entre la survivance culturelle, l'oralité et la territorialité est ici illustré de façon explicite. Les « chants de paix », soit la prose récitée de l'artiste militante, sont ici comparés à la sève, jus de vie, sang des arbres et des plantes. Comme elle l'exprime si bien dans un court billet de 2014, « je prends corps dans le pays qui me récite [...] le territoire prend corps dans le poème manifeste que j'écris ».⁵ Le dialogue entre la performance orale et le territoire chez Kanapé Fontaine est donc réciproque : alors que ses paroles militantes incarnent le territoire qu'elles défendent, le territoire porte ces cris du cœur en lui. Cette mutualité cosmogonique permet une survivance multidimensionnelle de la mémoire, une résistance face aux discours exogènes coloniaux, une résurgence de la culture autochtone. Finalement, la berceuse, forme de chant apaisante, évoque une réconciliation bienheureuse entre son interprète et son destinataire. Malgré les nombreux antagonismes présents dans ce texte sous forme d'ironie, de dénonciations explicites et de distanciations pronominales, la poète se présente en toute fin de texte sous forme de médiatrice. Ses « chants de paix », qui évoquent la tradition orale autochtone et l'épistémologie cosmogonique de par leurs liens inhérents au territoire et à la mémoire des ancêtres, deviennent le véhicule de changements éventuels éminemment positifs d'ordre politique, environnemental, et social sur une échelle globale. La survivance individuelle de la poète et la survivance de son peuple sont intimement reliées à la survie du peuple auquel elle s'adresse. C'est pourquoi « l'ignorance » et le désarmement culturel de la nation innu, évoqués en début de slam, sont potentiellement « funèbre[s] ».

L'ÂME EN TANNAGE : ABUS FUNÈBRES ET AFFIRMATION D'UN POSITIONNEMENT CRITIQUE

L'anthropologue Stephanie Eveno, dans sa thèse intitulée *Le suicide et la mort chez les Mamit-Innuat*, se penche sur les notions de l'âme et de la continuité de la vie dans la mort chez les Innus. Elle y explique notamment que, selon la conception de ces peuples, animaux et humains possèdent un esprit « qui, à sa mort, s'en va dans le monde des esprits pour y poursuivre une vie semblable à celle qu'il menait sur terre » (Lachance, cité par Eveno 154-55). En ce sens, l'âme présente dans le titre

du slam étudié ici pourrait faire référence aux esprits des ancêtres innus, alors que la mémoire de ces esprits se voit bafouée par les pratiques archivistiques et historiques actuelles la dérobant de sa substance. D'autres définitions du terme « âme » font plutôt référence à la notion d'essence individuelle ou collective, se détachant de la notion du trépas. Une des définitions proposées par Larousse va comme suit: « Ensemble des manières de penser ou d'agir propres aux membres d'un groupe social et qui le caractérisent » (Larousse). Une telle définition établit la caractéristique collective de la notion de l'âme. Une autre suggère plutôt: « siège de l'activité psychique et des états de conscience de quelqu'un, ensemble des dispositions intellectuelles, morales, affectives qui forment son individualité » (Larousse). Dans un cas comme dans l'autre, l'âme représente un aspect essentiel, fondamental de l'individu ou de son groupe d'appartenance. Cette essence personnelle ou commune, à travers le titre *L'âme en tannage*, est associée à une action généralement exercée sur un objet tiré de la nature, soit une peau animale réduite à son strict minimum, grattée de tout son contenu vital. D'ailleurs, au milieu de son poème, Kanapé Fontaine insiste sur le fait qu'elle n'est « pas une peau à vendre une nation à suspendre ». Une telle phrase sous-entend que l'âme tannée du titre évoque et le sentiment de dépossession de la poète, et la situation de sa nation colonisée, réduite à un objet d'étude figé. Elle dénonce aussi explicitement les « grattoir[s] à peaux qui liment / la résistance de [ses] frères ». La slameuse exprime donc de nombreuses façons un refus face à toute pratique scientifique, sociale ou politique visant à figer sa nation, à la dérober de sa substance vitale, à la réduire au statut d'animal mort ou d'objet décoratif. Alors que les activités de la chasse et du tannage se retrouvent au centre de la vie traditionnelle ancestrale innu basée dans un semi-nomadisme et illustrent une relation ultimement harmonieuse et respectueuse avec la nature, les « armes de chasse » et donc de survie de la poète sont volées et se voient retournées contre elle et sa nation, de même que contre le territoire. Si, chez les peuples autochtones nomades, rien n'était gaspillé (Doran 56), dans la situation actuelle, rien n'est épargné, tout est exploité à outrance. Alors que l'âme des animaux abattus poursuivait son chemin dans le monde des morts et continuait à communiquer et à échanger avec les hommes (Doran 89), même cette âme se voit aujourd'hui écorchée, consommée, dépossédée et exposée.

Il est intéressant de noter que la première version de ce slam avait pour titre *Mes lames de tannage*. L'effet est complètement différent, voir renversé, alors que les outils d'évidement se trouvent, dans un tel scénario, en la possession de l'auteure. Le poème devient alors une arme, un outil d'éviscération. Alors qu'à travers ce slam Kanapé Fontaine se fait à la fois porte-parole de la situation de sa nation et médiatrice entre celle-ci et la nation québécoise, la jeune poète décide effectivement de mettre de l'avant dans son nouveau titre sa dénonciation première, soit l'appropriation colonialiste de sa culture, tout en créant une image chargée évoquant le territoire, plutôt que de créer une impression d'offensive s'apparentant à l'approche invasive du colonialisme ici condamnée. Encore une fois, à travers ce changement de titre, il est possible d'affirmer une certaine transformation au coeur du discours critique de

Kanapé Fontaine, chez qui les différences fondamentales entre nations autochtones et non-autochtones deviennent une source de motivation pour un projet identitaire collectif et rassembleur plutôt qu'une source de déchirements intimes douloureux. Une telle perception du travail critique de décolonisation de la poète rejoint l'hypothèse des penseurs postcoloniaux Taiaiake Alfred et Jeff Corntassel, qui affirment : « Indigenoussness is reconstructed, reshaped, and actively lived as resurgence against the dispossessing and demeaning processes of annihilation that are inherent to colonialism » (143). Bref, si Kanapé Fontaine apparaît dans ce slam comme un être « achevé » et incarnant pleinement son identité autochtone, ou « Indigenoussness » (Alfred et Corntassel 143), contrairement à l'autoportrait qu'elle brosse vraisemblablement dans son recueil plus ancien de quelques mois *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* selon Lamy, sa quête (ou son positionnement critique, pour reprendre l'idée de Fisher) demeure mouvante et stratégique dans une visée de résistance et de résurgence décolonisatrices, avant tout constructives.

78

L'ÂME EN TANNAGE : MÉDIATION CRITIQUE POUR LE CHANT DE LA TERRE

Dans de nombreux poèmes et billets, Natasha Kanapé Fontaine établit un lien étroit entre l'oralité et la territorialité. Elle prononce ou plutôt traduit les paroles que le territoire ne peut exprimer qu'en signaux abstraits et indéchiffrables pour plusieurs. Dans un billet intitulé *Si je ne suis pas la Terre*, publié sur son blog personnel en mars 2015, la poète écrit : « Dites-moi qui je suis si je n'ai pas la voix de la Terre. Si mon corps n'émet plus aucun bruit. Si le territoire ne peut plus chanter. Dites-moi qui je suis si je ne suis pas le chant de la Terre. Si mon corps n'a aucune vibration. Si le territoire n'émet plus aucun son. Autre celui des machines et des barrages et des mines et du pétrole qui coule sur mon corps » (Kanapé Fontaine, *Innu Assi*). Kanapé Fontaine affirme explicitement incarner la voix de la Terre, afin de répondre aux bruits que celle-ci émet symptomatiquement en résultat des abus territoriaux et environnementaux commis par la race humaine. À travers une réappropriation de la langue française par le biais de néologismes, à travers un apprentissage de sa langue première comme parole enracinée dans le territoire, à travers la réécriture de l'histoire de son peuple en harmonie avec la nature face aux documentations dominantes biaisées et hypocrites, la poète se porte à la défense du chant de la Terre. Cette mission écologique passe directement par le moyen de l'oralité et de la sonorité, notions intrinsèquement reliées à la mémoire et à l'écriture du futur. En décolonisant l'épistémologie, la mémoire et les discours sociopolitiques actuels, elle entend bien décoloniser le rapport de la société dite dominante aux peuples autochtones, et par le fait même au territoire. Le parallèle entre abus sociaux et abus environnementaux est fondamental dans cette quête⁶ qui, malgré son ton parfois cynique et désabusé, demeure empreinte d'espoir et pour les peuples autochtones, et pour les peuples

allochtones qui bénéficieront tout autant de cette éventuelle harmonie holistique.

En ancrant ses revendications sociales et historiques dans son lien au territoire ancestral, en subvertissant la langue coloniale et en faisant appel à l'oralité, la poète se réclame d'une agentivité politisée et actuelle; le fait même de s'inscrire dans un processus critique de résistance et de résurgence permet d'aller à l'encontre de l'image coloniale de l'Indien comme être dépolitisé et désorganisé (Leuthold 42). Dans son fond comme dans sa forme, ce slam devient un outil de décolonisation personnelle, collective et territoriale. Selon l'analyse que propose Lamy des dualités exprimées dans les poèmes plus anciens de Kanapé Fontaine, « On peut percevoir [le] métissage, non pas tant comme une hybridité génétique, mais comme une posture qui, plutôt que de mêler le sang, mêle les cultures et tente de résoudre l'opposition stéréotypée entre amérindianité et actualité » (Lamy para. 33). Cette tension semble s'être résolue depuis la publication du recueil étudié par Lamy : l'identité amérindienne, dans *L'âme en tannage*, est exprimée en termes éminemment actuels et politisés. L'auteure ne se définit pas par le biais de sa relation paradoxale ou tendue avec l'Allochtone, mais joue plutôt de ces différences et de ces oppositions afin d'asseoir un discours critique et actif de décolonisation dans un portrait véhément et implacable de la situation actuelle et afin de revêtir son rôle de médiatrice et de porte-parole pour elle-même, pour son peuple, pour la Terre.

NOTES

1. Voir 99media et al. Il est à noter qu'en 2012, l'artiste publie une première version écrite de ce texte intitulée *Mes lames de tannage* (Kanapé Fontaine, *Innu Assi*). Nous avons néanmoins choisi de travailler à partir de versions retravaillées plus récentes, et légèrement différentes.
2. Toutes les citations sans indication sont tirées du texte *L'âme en tannage* (2013) de Natasha Kanapé Fontaine. Une retranscription du texte est affichée sous la vidéo de 99media et al.
3. Notre traduction du terme anglais « agency ».
4. Nous soulignons.
5. Voir le court texte cité en exergue, en début de texte.
6. L'idée d'un tel parallèle est suggérée par Allan J. Ryan par rapport aux œuvres de Bob Boyer (Ryan 271).

OUVRAGES CITÉS

- 99media, Les Altercitoyens et GAPP. « Je ne resterai pas une crise d'Oka ». *Critiques Béta*, 6 décembre 2013. courscritiques.com/2013/je-ne-resterai-pas-une-crise-doka/ Consulté le 30 juillet 2015.
- Alfred, Taiaiake, et Jeff Corntassel. « Being Indigenous : Resurgences Against

Contemporary Colonialism ». *Racism, Colonialism, and Indigeneity in Canada*, édité par Martin J. Cannon et Lina Sunseri, Oxford UP, 2011, pp. 139-45.

Chamberlin, Edward J. « From Hand to Mouth : The Postcolonial Politics of Oral and Written Traditions ». *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, édité par Marie Battiste, UBC P, 2000, pp. 124-41.

Doran, Anne. *Spiritualité traditionnelle et christianisme chez les Montagnais*. L'Harmattan, 2005.

Ducharme, Alain. « Poétesse et peintre : Natasha Kanapé Fontaine slame au Festival international de la littérature ». *L'Actualité*, 17 septembre 2015, www.lactualite.com/blogues/le-blogue-culture/poetesse-et-peintre-natasha-kanape-fontaine-slame-au-festival-international-de-la-litterature/

Encyclopédie Larousse. 2015. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=%C3%A2me>

80 Eveno, Stéphanie. *Le suicide et la mort chez les Mamit-Innuat*. L'Harmattan, 2003.

Fisher, Jean. « “New Contact Zones” : A Reflection ». *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*, National Museum of the American Indian Smithsonian Institution, 2006, pp. 41-47.

Kanapé Fontaine, Natasha. *Innu Assi*. 2015, natashakanapefontaine.wordpress.com/2012/07/06/mes-lames-de-tannage-slam/ Consulté le 4 août 2015.

---. « Ma parole rouge sang ». *Relations*, no. 778, 2015, pp. 24-25.

---. *Marche (litanie)*. 2015, natashakanapefontaine.wordpress.com/2014/12 Consulté le 18 août 2015.

---. *Si je ne suis pas la Terre*. 2015, natashakanapefontaine.wordpress.com/2015/03/ Consulté le 20 août 2015.

Lamy Beaupré, Jonathan. « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien ». *temps zéro*, no. 7, 2013, tempszero.contemporain.info/document1096

Larocque, Emma. *When the Other is Me: Native Resistance Discourse 1850-1990*. U of Manitoba P, 2010.

Lefilleul, Alice. « Du poème à l'activisme. Entrevue avec Natasha Kanapé Fontaine ». *Artichautmag.com*, 19 septembre 2014, artichautmag.com/natasha-kanape-fontaine-du-poeme-lactivisme/

Leuthold, Steven. *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*. U of Texas P, 1998.

« Marche des peuples #3—Slam de Natasha Kanapé Fontaine devant Cacouna ». *YouTube*, 17 mai 2014, www.youtube.com/watch?v=u2QJzjlsKzo

Miller, Susan A. « Native America Writes Back: The Origin of the Indigenous Paradigm in Historiography », *Native Historians Write Back. Decolonizing American Indian History*, édité par Susan A. Miller et James Riding In, Texas

Tech UP, 2011, pp. 9-24.

Ryan, Allan J. *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. UBC P, 1999.

Simpson, Leanne Betasamosake. « Land as Pedagogy: Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, no. 3, 2014, pp. 1-25.

Sioui Durand, Guy. « Animalité. L'œil amérindien ». *Inter : art actuel*, no. 113, 2013, pp. 42-47.

Youngblood Henderson, James (Sákéj). « Ayukpachi : Empowering Aboriginal Thought ». *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, édité par Marie Battiste, UBC P, 2000, pp. 248-78.