

Entre *orature* et écriture souveraineté, décolonisation et culture populaire autochtones

En 2002, la rubrique sur la littérature autochtone dans l'encyclopédie des littératures du Canada de W. H. New qualifiait ces littératures « sous hiatus » jusqu'à la deuxième moitié du 20^{ème} siècle (370). Ceci vient du fait que la notion de « littérature » fût jusqu'à récemment définie par et catégorisée selon des normes littéraires eurocentriques. Ces dernières ne prennent pas pour compte que les interventions telles que l'oralité, les récits de vie, les performances et témoignages, les discours et manifestes, sont de la « littérature ». Cette absence de reconnaissance a mené à l'impression erronée que les cultures autochtones nécessitaient d'être préservées. Bien au contraire, nous assistons aujourd'hui à un réel engouement d'interventions artistiques qui étirent la notion de « littérature » ou, plutôt, de récit : on y retrouve, entre autres, bande dessinée (Gord Hill), science-fiction (Grace Dillon), fiction spéculative (Daniel Heath Justice), roman graphique (David A. Robertson), roman érotique (Virginia Pésémapéo Bordeleau), slams territoriaux (Natasha Kanapé Fontaine). Nous pouvons ajouter à cette liste le film d'animation, le film expérimental et les jeux vidéo, car l'attrait pour la nouveauté et le rythme rapide du développement dans le domaine des études cinématographiques et médiatiques autochtones font en sorte qu'une nouvelle génération d'écrivains, de cinéastes et d'artistes crée et contribue à un corpus qui repousse toutes les limites — qu'elles soient nationales, génériques, linguistiques ou institutionnelles. La recherche littéraire traditionnelle dans laquelle les littératures autochtones furent subsumées jusqu'à récemment aux champs d'étude des littératures américaine, canadienne ou québécoise se trouve ainsi délogée de sa zone de confort et se voit propulsée dans une zone liminale, une zone dans laquelle ces

« performances littéraires » s'affirment et se distinguent comme discipline à part entière. On retrouve donc, dans ces différentes instrumentalisation du textuel et du visuel, un bouleversement entre genres, et une invitation à repenser leur champ d'application : cette notion étendue de la « littérature », du récit, peut être vue comme étant un amalgame complexe de genres alternatifs qui renverse les genres traditionnels et informe (voire complémente) ce qui a déjà été fait en termes de critique théorique autour des productions artistiques autochtones nord-américaines.

En 1980, la parution de *Maus* de Art Spiegelman a lancé le débat à savoir si la bande dessinée pouvait être un support adéquat pour des sujets tels que l'Holocauste. Cette question peut se poser aussi par rapport aux œuvres qui explorent des thèmes tels que les pensionnats, l'aggression sexuelle, les femmes disparues, les femmes assassinées, le génocide colonial — comme le font (entre autres) la bande dessinée *The 500 Years of Resistance Comic Book* de Gord Hill (Kwakwaka'wakw), le roman graphique *7 Generations: A Plains Cree Saga* de David Alexander Robertson (Swampy Cree) et le long-métrage *Rimes pour revenants* (v.o. *Rhymes for Young Ghouls*) de Jeff Barnaby (Mi'gmaq). L'analyse de ces trois exemples permettra de mieux comprendre l'apport des nouveaux genres alternatifs au discours critique des études autochtones; car, à ce jour, les théories conventionnelles sur les études culturelles et la culture populaire n'ont pas pris en compte les spécificités historiques et politiques de ces productions. Qu'est-ce que la culture populaire — « pop culture » — amène à la recherche, et comment peut-elle servir à aller au-delà des frontières linguistiques, culturelles et intergénérationnelles? Comment ces genres alternatifs participent-ils à la réécriture de l'histoire coloniale et à la réaffirmation culturelle? Selon Gord Hill, ce sont « des antidotes nécessaires à l'histoire conventionnelle des Amériques » (quatrième de couverture) : nous pouvons donc considérer de telles œuvres comme non seulement des exemples de dénonciation du pouvoir colonial canadien, mais aussi comme « des actes de résurgence » (Corn tassel), des instances de décolonisation.¹

« L'indien, » selon l'écrivain Choctaw Louis Owens, « est le produit de la littérature, de l'histoire et des arts, un produit qui, en tant qu'invention, n'offre que très peu de ressemblance aux Amérindiens réels et vivants » (Owens 4). De fait, les images « d'indiens » représentent, pour la plupart du temps, les hommes comme rusés, féroces, fourbes, ou menaçants; les femmes, quant à elles — et toujours avec un certain degré de nudité — sont dépeintes soit comme la quintessence de « l'autre » exotique, fragile, soumise,

en harmonie avec la nature et les animaux, soit comme des amazones rebelles et hypersexuées, soulignant une fois de plus l'objectification de leurs corps et le fait qu'elles sont, à la base, des « femmes faciles ». « Dans les arts et les médias, » écrit Kateri Akiwenzie-Damm, poète Anishnaabe,

il y avait très peu de représentations positives . . . Les hommes dépeints comme violents, étalons monosyllabiques, abuseurs de femmes autochtones et ravisseurs de femmes blanches, ou encore comme noble sauvage, shaman, guerrier ou chef . . . et les femmes comme prostituées, dévergondées, alcooliques, ou encore comme modèles asexuées de la Terre Mère, tous ces stéréotypes et ces images . . . nous font paraître comme beaucoup moins que les êtres entiers, complexes, affectueux, sexuels, spirituels que nous sommes. » (146)²

La culture populaire est particulièrement problématique dans la dissémination de stéréotypes — ceux-ci sont encore beaucoup trop présents dans notre société, y compris au sein d'institutions qui se doivent de nous équiper de moyens pour non seulement répondre, mais contrer de tels actes : on se souviendra, en septembre 2013, que les campus de l'Université de Montréal et de l'Université de Colombie-Britannique (UBC) furent le théâtre d'évènements perturbants durant la semaine d'initiation.³ Ces deux incidents, d'après Daniel Heath Justice, écrivain-chercheur Cherokee et directeur du programme de First Nations and Indigenous Studies de UBC,

révèlent une incompréhension importante à propos des peuples autochtones et un manque apparent d'empathie ou de contexte expliquant pourquoi ces situations pourraient être offusquantes . . . Cela indique également un problème beaucoup plus important, d'envergure nationale, non isolé à un seul campus ou à une seule région du pays . . . l'utilisation du stéréotype de la princesse indienne Pocahontas comme mascotte démontre à quel point le sexisme imprègne les représentations anti-autochtones dans la culture populaire, car ces dernières sont couramment utilisées pour exotiser et érotiser le colonialisme à travers l'aviissement du corps des femmes autochtones . . . Qu'apprennent donc les élèves au sein du système scolaire, les rendant aveugles au racisme de tels actes, au racisme tout court? Qu'est-ce que ces élèves n'apprennent pas dans leurs cours universitaires? Les instigateurs de ces initiations étaient des étudiants aux cycles supérieurs, donc ils font déjà partie de notre système d'éducation et ne sont pas des nouveaux arrivants. (Justice)⁴

De tels évènements justifient donc la nécessité d'un processus de décolonisation de la culture populaire et des représentations médiatiques. De fait, afin de répondre à de tels travestissements, il est nécessaire, selon l'auteur Caddo de *Native Americans in Comic Books* Michael A. Sheyashe, en entrevue avec Elizabeth LaPensée, que « les auteurs autochtones s'impliquent davantage de manière créative dans ces différents aspects de la culture

populaire » (LaPensée). Ainsi, la bande dessinée *The 500 Years of Resistance Comic Book* fut conçue non seulement pour offrir une réécriture de l'histoire coloniale, mais aussi pour offrir un « antidote » aux idées erronées ancrées au plus profond de notre conscience collective :

Afin de mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, il est crucial de connaître notre histoire. Malheureusement, ce que l'on nous enseigne à l'école ou par le biais de l'industrie corporative du divertissement est faux . . . L'histoire de nos ancêtres est minimisée, voire éradiquée entièrement . . . L'objectif de la bande dessinée *The 500 Years of Resistance* fut de rehausser le niveau de compréhension historique et d'évoquer l'esprit du guerrier chez les peuples autochtones et les autres. (Hill 5-6)⁵

Pour Hill, la force concurrentielle de la bande dessinée se trouve dans la combinaison d'un minimum de texte avec de l'art séquentiel, ce qui offre un « tableau d'ensemble » accessible à tous, sans pour autant enlever de la magnitude de l'histoire coloniale et ses conséquences. À titre d'exemple, l'usage dont fait Hill de l'espace, ou plutôt du nombre de pages dévoué à chacune des quatre sections de la bande dessinée, est révélateur : il est intéressant de noter que, sur un total de soixante-dix pages, la période « Assimilation » n'en occupe que deux. Ces pages sont cependant chargées d'informations et de stéréotypes ironisés : on y voit un prêtre lisant la Bible à des étudiants; les photographies « avant » et « après » de Thomas Moore⁶; deux hommes regardant un film « d'indiens » à la télévision en buvant de la bière, les murs de leur salon dotés de symboles contradictoires (le drapeau canadien, une croix et un ornement style Haida d'une baleine); des images « avant » et « après » des modes de vie (traditionnel vs. civilisé); et enfin, un homme vêtu d'habits traditionnels tenant d'une main un traité et de l'autre le drapeau canadien avec, en arrière-plan, un fonctionnaire gloussant. Les illustrations de Hill dénoncent les nombreuses mesures destructrices menant à l'assimilation, et leur dense juxtaposition fait que le lecteur ne peut qu'en réaliser l'ampleur accablante.

Cette brièveté, choisie par Hill pour cette section, souligne d'autant plus l'importance cruciale accordée à la continuité et à la transmission des récits de résistance. Elle va à l'encontre des théories qui voient la résistance autochtone, tout comme l'intervention artistique, comme des produits de la colonisation qui dépendent du moment fatidique de la rencontre, effaçant ainsi toute notion de continuité ou d'existence précolonisation. Cet exemple souligne l'importance de ce médium et du visuel comme instruments nécessaires à la sensibilisation de l'histoire coloniale et, en même temps, témoigne des

nombreux efforts envers la transmission des récits au profit des générations futures. Dans sa deuxième bande dessinée, *The Anti-Capitalist Resistance Comic Book*, Hill met en lien l'historique récent des luttes autochtones dans une perspective de décolonisation, tout en se demandant quelle fut la participation anarchiste à celles-ci. Plus fondamentalement, il cherche à montrer l'historique de solidarité qui existe entre ceux qui sont opposés aux mouvements capitalistes et aux institutions étatiques et les autochtones anticolonialistes, tout en mettant l'accent sur des pratiques collectives et communales. Il suffit de penser au récent mouvement *Idle No More* pour constater la naissance de nouvelles solidarités issues d'une réflexion sociétale entre un passé colonialiste et une contemporanéité indéniable impérialiste.

Alors que la bande dessinée de Hill se concentre en grande partie sur l'histoire des luttes — passées et présentes — des peuples autochtones à travers le monde, d'autres auteurs et illustrateurs autochtones choisissent de se concentrer sur des réalités plus socioéconomiques. Le roman graphique de David Alexander Robertson, *7 Generations: A Plains Cree Saga*, prend le point de vue d'un adolescent perdu, déraciné, dont on peut dire que « l'esprit du guerrier » s'est dissipée. Il s'agit donc d'une approche beaucoup plus focalisée et individualisée, contrairement à l'approche fiévreuse et contestataire de Gord Hill. Plus précisément, Robertson met l'accent sur la transmission collective et le patrimoine identitaire : ses œuvres cherchent à restaurer l'équilibre et l'appartenance, non seulement au profit de l'individu, mais aussi au profit de la communauté, dans un but de réinstaurer les concepts de *kinship*.⁷

La saga est construite autour de quatre livres qui retracent l'histoire des hommes de la famille Blackbird : le premier livre, *Stone*, présente les frères cri Stone et Bear — ce dernier se fera assassiner par un groupe de guerriers Blackfoot et Stone doit apprendre les protocoles en place avant de pouvoir venger son frère. Le deuxième livre, intitulé *Scars*, se penche sur la dernière grande épidémie de variole de 1870 qui rase les communautés autochtones restantes; White Cloud sera le seul à survivre de la sienne. Le troisième livre, *Ends/Begins*, décrit la vie de deux frères envoyés au pensionnat, James et Thomas, la mort de ce dernier, et les séquelles qui hantent James, qui n'est autre que le père d'Edwin. Chacun des protagonistes de ces trois livres est apparenté à Edwin et leurs histoires respectives de courage, de survie et de résistance lui sont contées, au fur et à mesure qu'il se remet de sa tentative de suicide.

7 Generations s'ouvre donc avec violence : Lauren, la mère d'Edwin, découvre son fils ayant tenté de se suicider. Les récitatifs — Edwin, en *voix off* — offrent au lecteur un point d'entrée au malaise d'Edwin : sa lettre de

suicide dévoilera un sentiment de déconnexion spirituelle, idéologique et matérielle. « L'espoir n'est jamais réalisé . . . Je ne veux plus être perdu ou en attente que quelqu'un me trouve » (3-4). La case est fracturée, faisant miroir au cadre brisé sur la table de chevet; un capteur de rêves est suspendu à la fenêtre, aux côtés d'affiches de Nine Inch Nails, représentatifs d'un jeune entre deux mondes, entre deux cultures. Cette intersection de l'image et du texte — tout comme l'intersection de l'écrivain et de l'illustrateur — permet d'explorer la complexité souvent rencontrée lors du processus de textualisation ou de matérialisation des récits oraux ou des récits de vie. Robertson, à travers son récit, met l'accent sur l'importance d'une conscience collective, qui sert de lien entre les générations et de balise à l'individu — un manque dont souffre Edwin. Afin de souligner la nécessité de cette connectivité entre les générations, Scott Henderson, illustrateur de *7 Generations*, fait usage de plusieurs techniques d'art séquentiel; la planche, composée d'images se miroitant, juxtapose la détresse d'Edwin et le chagrin de sa mère avec celle de Stone et de sa mère, et suggère que chacune des difficultés, chacun des obstacles, rencontrés par la famille Blackbird, sont liés, de même que leur résilience à survivre. Lauren rappellera à Edwin, à la fin de ce livre, que « nous avons tous des cicatrices et des souvenirs de temps difficiles; l'important c'est de ne pas se laisser définir par ces séquelles » (63). La combinaison du visuel et du textuel offre ainsi plusieurs points d'entrée non seulement à l'interprétation du récit, mais aussi à l'humanité des protagonistes — chaque élément, chaque trait, participe à les rendre réels, crédibles : expressions faciales, horizons, sons, dialogue, langage corporel, relations. L'image renforce ce que les mots tentent de convier, et donne au récit une impression « d'être là » — mais d'être nous aussi piégés, et de ne pas pouvoir rejoindre ni Edwin, ni les autres protagonistes, dans leur détresse.

Dans *Ends/Begins*, l'ampleur de la détresse de James est justement « racontée » à travers l'image seulement; il n'y a pas de mots [Figures 1&2]. Ayant découvert que Thomas se faisait agresser par le prêtre, James le bat férocement — tant et si bien que Thomas prend peur et fuit. James le retrouvera dehors, dans la neige, sa tête ayant heurté un rocher. Son sang s'échappe même des bordures de la case. « Il est mort dans la peur cette nuit-là, » racontera James dans *The Pact*, « peur de ce qu'ils me feraient . . . ou bien peur de moi . . . de la violence en moi qu'il a vue trop souvent en d'autres » (108). Cet exemple démontre bien la tâche difficile — voire parfois impossible — de réellement dépendre l'héritage des pensionnats et l'envergure des séquelles chez les survivants et les générations suivantes.



Figure 1
“Ends/Begins” (Livre 3), *7 Generations* (2010), par David Robertson & Scott Henderson.
Portage & Main Press: Winnipeg, p.27



Figure 2

“Ends/Begins” (Livre 3), *7 Generations* (2010), par David Robertson & Scott Henderson. Portage & Main Press: Winnipeg, p.29

Mais l'œuvre rend aussi justice à la résistance et à la survivance. Le quatrième livre, *The Pact*, voit Edwin et son père se réconcilier et admettre leurs rôles au sein d'un cercle de violence. « Les aînés disent que ce qui nous est arrivé affectera les sept prochaines générations. De la même façon, la guérison à laquelle nous procédons aujourd'hui réparera notre peuple avec le temps » (126). Edwin suit le conseil de son père : « Ce qui t'est arrivé ne te définit pas. Tu te définit toi-même. Nous ne sommes pas notre hier, nous sommes notre aujourd'hui, notre demain » (126). L'émancipation d'Edwin est marquée par la dernière image du livre, qui reflète — une fois de plus — l'étape d'un de ses ancêtres. Tout comme Stone, Edwin part en quête de sa force intérieure; et, comme pour fermer le cercle des Blackbird — il ne porte plus l'amulette en forme de tête d'aigle non plus — c'est l'ours qui lui apparaît. Cette connexion, cette transmission, qui demeure, quoi qu'il advienne, entre les générations — les générations passées, ainsi que celles à venir — est représentée dans l'illustration elle-même; le dessin "saigne" au-delà des bordures de la page. Cet élément évocateur du dessin renvoie donc à un récit plus ancien, plus profond et différé, et nous invite à l'explorer au-delà de nos attentes discursives.

Pour de nombreux écrivains qui choisissent la bande dessinée ou le roman graphique, la tâche la plus difficile — selon Darren Préfontaine, chargé du projet *Stories of Our People: A Metis Graphic Novel Anthology* — « est de raconter l'histoire sans dévier de son intention première en prenant soin de sélectionner les images et les mots à utiliser. Dans un contexte autochtone, il est crucial de respecter l'histoire elle-même et celui qui la raconte, et de ne pas dévier du message originel ni d'approprier la voix du conteur » (v). Plus précisément, il est question de négocier le traditionnel avec le contemporain ou, en d'autres termes, faire dialoguer le protocolaire avec des formes nouvelles et alternatives d'« orature ». L'auteure Haisla Eden Robinson, par exemple, avec son roman *Monkey Beach*, parvient à résister à toute tentative de catégorisation en expérimentant avec une variété de genres littéraires — roman gothique canadien, bildungsroman, roman autochtone/Haisla, roman féministe et roman de résistance — et en y insérant non seulement des questions universelles telles la souffrance humaine ou les relations familiales, mais aussi des legs plus contextualisés tels les pensionnats, la dépossession culturelle et la destruction du territoire traditionnel. Ainsi, cette œuvre ne peut être subsumée à un seul genre et ne peut que déloger le lecteur de ses attentes. L'auteure elle-même résiste aux catégorisations: du récit plus « traditionnel » de *Monkey Beach*, elle traite de psychopathes et d'horreur dans son recueil *Traplines* et d'un sado-masochisme futuriste dans le Downtown Eastside de Vancouver dans « Terminal Avenue ». ⁸

Cette approche d'entre-genre est pratique nouvelle chez les écrivains et artistes de la génération contemporaine et force « un degré considérable de scepticisme » (Churchill dans Hill 2010 : 7). Plus précisément, selon Ward Churchill,

Gord [Hill] a mis au point une méthode de combinaison graphique et narrative qui lui permet de présenter une vue panoramique de l'histoire, non seulement avec une précision impeccable, mais d'une façon très concise et avec un impact extraordinaire. Cela . . . rend « le Big Picture » – oui, le jeu de mots est voulu – accessible à quiconque qui veut et qui est physiquement capable de le regarder ... Intrinsèquement, mon approche du même sujet empêche mon travail d'atteindre quelque chose de la même portée. (Par contre, sa méthode empêche l'inclusion de détails considérables.) (20)⁹

Le cinéaste Mi'gmaq Jeff Barnaby applique ces mêmes principes à son premier long-métrage *Rimes pour revenants* (2013) dont le script, les images et le contenu ressemblent au « grit lit » de Robinson, au détail graphique de Hill et surtout au « *anyone willing and physically able to look at it* » (20) décrit par Churchill. Qualifié de « bare-knuckles cinema » *Rimes* comporte tous les éléments d'un film d'exploitation — jusqu'au bluegrass des années 70 — et tout comme « Terminal Avenue » expose une violence hyperbolique sans filtres au bénéfice d'une génération devenue désensibilisée à cette même violence. Mais cette dernière n'est point gratuite : « Comment passer au travers de telles atrocités puis faire semblant que nous sommes tous bien équilibrés? » se demande Barnaby (DaCosta). De fait, il s'agit d'un portrait percutant et visuellement évocateur de la survie, et ce malgré la saturation de stéréotypes pour laquelle il a été largement critiqué :

Je ne m'exprime pas sous forme de stéréotypes. J'exprime ce que j'ai vécu de première main. Si vous y voyez un stéréotype, c'est vous qui mettez vos conneries sur la table. Ceci a toujours été un point de discorde avec la façon dont je choisis de me prononcer sur le film (. . .) Ça ne m'intéresse pas, l'idée du tambour et de l'indien à plumes, je préfère mettre mes efforts dans la langue Mi'kmaq. C'est l'indien après la cérémonie qui m'intéresse, pas pendant. Les cérémonies sont sacrées et prennent place dans des lieux et des moments spécifiques, mais ce qui m'intéresse, c'est ce que ces gens font quand ils rentrent chez eux. Quand la fanfare n'est pas là. Ça m'intéresse beaucoup plus d'humaniser les autochtones que de perpétuer l'idée que nous allons bien. (DaCosta)¹⁰

Né en 1976, Barnaby dit décrire ce qu'il a vu et vécu dans sa propre communauté de Listuguj, au Québec. Suite au mouvement des droits civiques aux États-Unis, les années 70 ont vu se former des groupes de résistance tels que le American Indian Movement : « Les personnes des Premières Nations, » dit Barnaby, « y ont trouvé un repère et ont commencé à s'exprimer en termes

d'appartenance et d'identité, ce qui a résulté en des personnalités qui ont tout simplement refusé d'être opprimés » (DaCosta). C'est cette génération-là, avec leur personnalité « bare-knuckled » qui ont « tracé la ligne dans le sable ». ¹¹ Cette résolution féroce se retrouve dans Aila, la protagoniste de *Rimes*, qui déjoue la loi en payant une « taxe d'absentéisme » à l'agent Popper, responsable du pensionnat St. Dymphna, et en orchestrant son humiliation. ¹² Jusqu'à sa propre « capture » — le seul moyen d'infiltrer le pensionnat — Aila reste en contrôle de sa situation, et ce malgré les nombreuses raclées dont elle écope dès les premières minutes du film. Milch, l'acolyte de Popper, sera le seul à sentir le poids de sa vengeance ¹³; Aila n'est, de fait, jamais l'instigatrice de la violence physique. Selon Sean Carleton, « *Rimes pour revenants* cherche à choquer le public non avec la violence des pensionnats mais à travers l'habileté [et la détermination] de l'individu à résister, de se battre, avec violence ». *Rimes* est ainsi plutôt une révérence aux femmes « dures à cuire » qui, selon Barnaby, demeurent les « gardiennes de notre langue et de notre culture . . . les épacentres de notre . . . société » (DaCosta). « Elle va manger le monde après l'apocalypse, » dit Burner à propos de sa nièce Aila qui est, dans tous les sens du terme, l'épacentre du « Kingdom of the Crow » (Barnaby, *Rimes*).

Ainsi, bien que surpublicisé comme « revenge fantasy thriller », *Rimes* fait beaucoup moins état de la vengeance comme telle; plutôt, il y est question de survie à tout prix au sein d'une société dysfonctionnelle, où règnent violence, abus et désespoir. Le cinéma, pour Barnaby, est donc une forme de « protestation sociale » au détriment d'œuvres qu'il qualifie de « pornographie positive » (DaCosta) : Barnaby n'exploite ni ne romance la violence; il la souligne certes, mais dans le but de prévenir les formes de violence horizontale et/ou rhétorique qu'il considère beaucoup plus dangereuses, car celles-ci ne peuvent qu'exacerber les conditions qui font que l'individu s'isole davantage. Pour Barnaby, la langue Mi'gmaq — et sa prédominance dans le film — est cruciale et sert de lien entre les générations; pour reprendre les mots de l'écrivain Anishinaabe Basil Johnston, la langue et les récits « sont l'essence et la substance des idées, des concepts, de la perspicacité, des attributs, des valeurs, des croyances, des notions, des sentiments et des témoignages tribaux de leurs institutions, de leurs rituels et de leurs cérémonies » (13). De fait, malgré l'absence de ses parents, Aila a su préserver sa langue et les histoires qui s'y rattachent — même si, dans ses dessins, ceux-ci prennent la forme de zombies et de monstres carnivores. Cette actualisation des récits que reçoit Aila par l'entremise de sa « grand-mère » Ceres fait état d'une « traduction simultanée », telle que décrite par Tomson Highway; oralement, nous assistons, comme Aila, à la

narration (en Mi'gmaq) de l'histoire du loup qui, en état d'hallucination, mange tous les enfants Mi'gmaq, pensant qu'il s'agissait de champignons. Visuellement, sous-titrée en anglais, nous assistons à une version plutôt « steam punk » du récit : le corps du loup est fait de morceaux insolites, de pics et d'alliages métalliques, et son territoire est une sorte de *wasteland*, un paysage urbain défriché (évocateur de celui de *File Under Miscellaneous*)¹⁴ où les enfants Mi'gmaq pendent de poteaux télégraphiques. L'horreur du génocide d'enfants est mis en parallèle avec une destruction et une mutation environnementale à une échelle tout autant étourdissante et effrayante. Tout comme Aila, nous sommes laissés, interrogateurs, à notre propre interprétation; lorsqu'Aila demande d'où vient cette histoire, Ceres lui répond, « Avant qu'ils ne m'emmènent au pensionnat, ma mère m'a raconté cette histoire. Ta mère te la raconte maintenant, aussi » (Barnaby, *Rimes*). Selon Chelsea Vowel, chercheuse et écrivaine Métis, « cette nouvelle forme d'une très ancienne façon de raconter les récits atteindra un public plus large et nous forcera à regarder les vérités qui ont été ignorées depuis trop longtemps » (n. pag.). La vision d'Aila du récit peut être vue comme une mise en abîme de ce qu'entreprend Barnaby avec *Rimes pour revenants* : l'utilisation de genres alternatifs, troublants, offrent un point d'entrée exceptionnel dans ces lieux et territoires imaginaires (qu'ils soient spatiaux, discursifs ou esthétiques) où vision et rêve — ou cauchemar — servent de véhicules de transmission du savoir.

Dans son ouvrage *Unsettling the Settler Within: Indian Residential Schools, Truth Telling, and Reconciliation in Canada*, Paulette Regan fait allusion à cette nouvelle pédagogie pratiquée par les écrivains et les artistes de la génération de Barnaby comme un processus de « perturbation » (*unsettling*) (12). Les Canadiens, dit-elle, doivent encore « apprendre à confronter » l'histoire coloniale et ses conséquences et cela ne peut se faire que par l'entremise de pratiques qui *perturberont* le lecteur/spectateur : « la façon par laquelle les gens apprennent les injustices de l'histoire est tout autant important que le contenu . . . reconnecter la raison avec l'émotion — la tête et le cœur — est crucial à toute pédagogie de perturbation (*unsettling pedagogy*) » (11-12; souligné dans le texte). Bien que, selon Barnaby, « les récits devraient avoir précédence sur la politique » (DaCosta), ses œuvres nous « rendent inconfortables » (Sium-et Ritskes iv), impitoyablement : la façon qu'il a choisi — film d'exploitation dans le cas de *Rimes pour revenants* et d'horreur dans le cas de son court-métrage *File Under Miscellaneous* — de présenter son point de vue sur le legs des pensionnats et des pratiques assimilationnistes est dans le but de susciter, de provoquer une réaction chez le spectateur, que ce soit de dégoût,

dépouillante ou de frayeur, car le récit « détaché, rationnel . . . désincarné . . . n'est simplement plus possible » (Sium et Ritskes iv). L'engagement émotionnel du spectateur est suscité, provoqué, voire forcé, afin de « rendre manifeste cette violence-là, que nous vivons tous les jours » (Picard-Sioui), et c'est en cela que réside le potentiel pédagogique et transformateur de *Rimes pour revenants*. Ce qui importe le plus à Barnaby, c'est que la résistance — aussi violente soit-elle — soit elle aussi rendue visible, et que cela puisse continuer à inspirer les nouvelles générations à défendre leurs langues, leurs territoires et leurs communautés contre l'agression coloniale et le legs intergénérationnel des pensionnats.

Conclusion

Selon Gord Hill, il est crucial « d'utiliser un maximum de média disponibles — manifestes, affiches, bannières, t-shirts, films — car *combinés*, le message est certain de passer » (6). Les œuvres discutées ici diffèrent tout autant qu'elles se complètent; là où Ward Churchill exprime, par l'écriture, son engagement activiste et académique contre l'assimilation, le génocide, l'injustice, le vol du territoire et le joug colonial, Gord Hill l'exprime avec autant d'éloquence, de force, et de précision à travers ses illustrations. Pour Hill — de même que pour le duo Robertson-Henderson — la force de la bande dessinée, c'est qu'en employant très peu de texte combiné à de l'art graphique, l'histoire est accessible à tout le monde — aux jeunes, mais aussi à ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas lire et rechercher tous les aspects du colonialisme. En ce qui concerne Barnaby, les films comme *Rimes pour revenants* sont « significatifs car, à titre de formats accessibles, ils peuvent être utilisés par des historiens, des enseignants et des activistes pour affronter le legs horrible du colonialisme, et pour créer un dialogue de décolonisation entre Autochtones et non-Autochtones qui servira à établir une relation plus positive » (Carleton 5).¹⁵ Ainsi, la bande dessinée, le roman graphique et les autres formes de « storytelling » discutés ici sont non seulement des instances de décolonisation, ce sont des outils cruciaux et nécessaires à la diffusion, la transmission et à la continuité parce que, dans les mots de Michael Sheyashe, « la culture populaire est tout autant importante aux récits contemporains que le sont les pratiques artistiques traditionnelles » (LaPensée). Il faut néanmoins rappeler que même si certaines œuvres peuvent être considérées pour leur impératif pédagogique, et peuvent certes servir comme instrument envers la décolonisation et la contestation des erreurs du passé, il faut aussi souligner l'importance de la fonction du texte à un niveau individuel et personnel; l'individu ne doit pas être

relégué à l'arrière-plan dans la tentative d'afficher l'œuvre artistique comme bannière envers un acte de résistance. Plutôt, c'est dans cette zone de contact, entre le réel et la fiction, l'écriture et la performance, que prend racine la résistance.

NOTES

- 1 Toutes les traductions dans cet article sont de l'auteure.
- 2 « [the] images of Indigenous men as violent, monosyllabic studs, abusers of Indigenous women and ravishers of White women or as noble savage type shamans, warriors and chiefs, . . . [and] of Indigenous women as promiscuous, drunken whores or sexless Mother Earth types; [all] of those stereotypes and images . . . make us less than the whole, complex, loving, sexual, spiritual beings we are » (146).
- 3 Un groupe d'étudiants fût filmé devant le Pavillon Marie-Victorin de l'Université de Montréal. Ceux-ci étaient déguisés en « peau rouge » (*redface*), incluant pagnes, coiffes et peaux d'animaux (« Costumes Mocking Traditional Native Dress Photoed At UdeM Frosh »). La même semaine, à l'Université de Colombie-Britannique, la chanson « homme blanc, prend nos terres » de l'équipe « Pocahontas » a suscité une vive réaction de la communauté universitaire (Ball).
- 4 « a profound lack of understanding about Indigenous peoples, as well as a seeming lack of empathy or context for why these matters might be offensive [. . . It also] indicat[e]s a broader national problem, not one isolated to a single campus or region of the country [. . .] the use of the stereotyped Indian Princess version of Pocahontas as a frosh mascot demonstrates just how deeply sexism permeates anti-Aboriginal representations in popular culture, as such figures are routinely used to exoticize and eroticize colonialism through debasing Indigenous women's bodies [. . .] What are students learning—or not learning—about Aboriginal peoples in the public school system that either blinds them to the racism of these acts or leads them to disregard the racism entirely? What are students not learning in their university courses? The frosh leaders were upper-year students, so they are already part of our education system, not just newcomers to it »
- 5 « [In order] to understand the world we live in today, it is vital to know our history. Unfortunately, the history we are taught through the educational system and corporate entertainment industry is false . . . The story of our ancestors' resistance is minimized, at best, or erased entirely . . . The purpose of The 500 Years of Resistance Comic Book is to raise the levels of historical understanding and warrior spirit among Indigenous peoples and others »
- 6 Étudiant « modèle » dont la photo fut publicisée en 1897 par l'École industrielle de Regina dans le but de maximiser l'inscription d'étudiants (*Where Are the Children* 23-24).
- 7 Traduit usuellement par « parenté » la notion de *kinship* qui m'intéresse ici comprend une réciprocité, un affect, qui s'étend au-delà du sens familial — sanguin, d'adoption ou d'accueil — et s'applique plus généreusement à la communauté, à la société.
- 8 « Terminal Avenue » ne fut pas publiée dans la collection *Traplins*, bien que la nouvelle fût écrite « durant le troisième anniversaire de la crise à Oka [1993] » (Hopkinson et Mehan 62).
- 9 « Gord [Hill] has perfected a method of combining graphic and written narrative that allows him to present a sweeping view of history, not only with impeccable accuracy, but with very concise and extraordinary impact. This lends his material an equally extraordinary accessibility, thereby making “the Big Picture” available—yes, the pun was intended—to anyone willing and physically able to look at it [. . .] My own approach to the same subject

- matter inherently precludes my work from attaining anything resembling the same reach. (On the other hand, his method precludes the inclusion of considerable detail) »
- 10 « I am not expressing myself in stereotypes, I am expressing what I have experienced firsthand. If you see it as a stereotype, that's you bringing your bullshit to the table. It has always been a point of contention with the way I chose to express myself on film. [. . .] I don't cater to the idea of the drum and feather Indian, I put all that expression into the language of Mi'kmaq. I am more interested in the Indian after the ceremony, not during. Ceremonies are meant to be sacred, and take place in a specific space and time, but I am interested in what those guys do when they go home. When the pomp and presentation of ceremony is not there. I am more interested in humanizing Native people rather than perpetuating this idea that we're doing ok »
- 11 Barnaby reconnaît ici l'importance de la résistance à Listuguj en 1981, documenté par Alanis Obomsawin dans *Incident à Restigouche* (1984). Un homme avait tracé une ligne au sol avec sa hâche pour empêcher les policiers d'avancer.
- 12 Cette séquence donne à *Rimes*, au-delà de sa noirceur, un caractère humoristique typique de l'adolescence : Aila et ses compères remplissent les tuyaux du pensionnat d'excréments en vue de la douche quotidienne de Popper.
- 13 Milch fait basculer Aila de son vélo au début du film, puis la frappe de sa botte en plein visage. Aila lui rendra la monnaie de sa pièce vers la fin du film, en lui fracassant le crâne avec une batte de baseball.
- 14 Le court-métrage de Jeff Barnaby, *File Under Miscellaneous* (2010), propose une vision des pratiques d'assimilation à travers le modus operandi de l'horreur : le protagoniste, de son plein gré, se fait arracher la langue et on lui en implante une nouvelle, avec laquelle il peut parler l'anglais. Il subit aussi des greffes de peau « blanche » après qu'on lui ait ôté sa peau « rouge ». À la fin, on retrouve le protagoniste assis avec d'autres ayant subi les mêmes opérations, en train d'écouter un discours en allemand sur un grand écran (finale inspirée très probablement par 1984 de George Orwell).
- 15 « significant because they can be used by historians, teachers, and activists as accessible methods in which to confront Canada's horrific history of colonialism and to create decolonizing dialogue between Indigenous and non-Indigenous peoples about how to establish more positive relations in the present and future »

OUVRAGES CITÉS

- Akiwenzie-Damm, Kateri. « Erotica, Indigenous Style. » (*Ad*)*dressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Dir. Armand Ruffo. Penticton: Theytus Books, 2001. 143-51. Imprimé.
- Ball, David P. « Outrage at UBC Renewed as Racist Chant Alleged. » *Vancouver 24hrs*. 24Hours Vancouver, 17 sept, 2013. Web. 24 janv. 2015.
- Barnaby, Jeff. 2013. *Rimes pour revenants* (v.o. *Rhymes for Young Ghouls*). Montréal : Prospector Films.
- . 2010. *File Under Miscellaneous*. Montréal : Prospector Films Carleton, Sean. « On Violence and Vengeance: *Rhymes for Young Ghouls* and the Horrific History of Canada's Indian Residential School. » *Blog. Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 24 oct. 2014. Web. 24 janv. 2015.
- Corntassel, Jeff. « Re-envisioning Resurgence: Indigenous Pathways to Decolonization and Sustainable Self-Determination. » *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. 1.1 (2012) : 86-101. Imprimé.

- « Costumes Mocking Traditional Native Dress Photoed at UdeM Frosh. » *CBC News*.
CBC Radio-Canada, 1 sept. 2013. Web. 24 janv. 2015.
- DaCosta, Jamaïas. « Interview with Filmmaker Jeff Barnaby on *Rhymes for Young Ghouls*. »
Muskkrat Magazine, 1 févr. 2014. Web. 24 janv. 2015.
- File Under Miscellaneous*. Réal. Jeff Barnaby. Prospector Films, 2013. Film.
- Highway, Tomson. Interview. « Tomson Highway: Talks about the Cree Language. » *Red Sky*. Red Sky Performance, s. d. Web. 7 juin 2016.
- Hill, Gord. *The 500 Years of Resistance Comic Book*. Vancouver : Arsenal Pulp, 2010. Imprimé.
—. *The Anti-Capitalist Resistance Comic Book*. Vancouver : Arsenal Pulp, 2010. Imprimé.
- Hopkinson, Nalo et Uppinder Mehan (Dirs.) *So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction & Fantasy*. Vancouver : Arsenal Pulp, 2004. Imprimé.
- Johnston, Basil H. « One Generation from Extinction. » *Canadian Literature* 124/125 (1990) : 10-15. Imprimé.
- Justice, Daniel Heath. « What's Wrong with the CUS FROSH Pocahontas Chant? »
artsWIRE. Faculty of Arts, U of British Columbia, 20 sept. 2013. Web. 24 janv. 2015.
- LaPensée, Elizabeth. « Aboriginal Territories in Cyberspace: Interview with Michael Sheyahshe. » *AbTeC*, 6 avr. 2009. Web. 24 janv. 2015.
- Legacy of Hope Foundation. *Where Are the Children? Healing the Legacy of the Residential Schools*. Ottawa : Legacy of Hope Foundation, 2003. Imprimé.
- New, William H. *Encyclopedia of Literature in Canada*. Toronto : U of Toronto P, 2002. Imprimé.
- Owens, Louis. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman : U of Oklahoma P, 1994. Imprimé.
- Picard-Siouï, Louis-Karl. Interview. « La loi sur les Indiens revisitée. » *8efeu*. CBC Radio-Canada, 2011. Web. 7 juin 2016.
- Préfontaine, Darren. « Introduction. » *Stories of Our People / Lii zistwayr di la naasyoon di Michif: A Metis Graphic Novel Anthology*. Dir. Norman Fleury, Gilbert Pelletier, Jeanne Pelletier, Joe Welsh, Norma Welsh, Janice DePeel, Carrie Saganace. Saskatoon : Gabriel Dumont Institute, 2008. Imprimé.
- Regan, Paulette. *Unsettling the Settler Within: Indian Residential Schools, Truth Telling, and Reconciliation in Canada*. Vancouver : U of British Columbia P, 2010. Imprimé.
- Robertson, David Alexander. *7 Generations: A Plains Cree Saga*. Illus. Scott B. Henderson. Winnipeg : Highwater, 2012. Imprimé.
- Robinson, Eden. *Monkey Beach*. Toronto : Knopf Canada, 2000. Imprimé.
—. « Terminal Avenue. » *So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction & Fantasy*. Dirs. Nalo Hopkinson et Uppinder Mehan. Vancouver : Arsenal Pulp, 2004: 62-69. Imprimé.
—. *Traplines*. New York : Holt, 1996. Imprimé.
- Sanderson, Steven Keewatin. *Darkness Calls*. Courtenay : Healthy Aboriginal Network, 2011. Imprimé.
- Sheyashe, Michael A. *Native Americans in Comic Books: A Critical Study*. Jefferson : McFarland, 2008. Imprimé.
- Sium, Aman et Eric Ritskes. « Speaking truth to power: Indigenous storytelling as an act of living resistance. » *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2.1 (2013) : I-X. Imprimé.
- Vowel, Chelsea. « Why every Canadian should be haunted by Rhymes for Young Ghouls. » *Blog. âpihtawikosisân*, 8 juin 2014. Web. 7 juin 2016.