**Les possibles de l'amour décolonial :
relations, transmissions et silences dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine**

Isabella HUBERMAN, Université de Toronto

Dans les pages liminaires de son recueil *Islands of Decolonial Love* (2013), Leanne Simpson (Anishinaabe) cite l'auteur américain d'origine dominicaine Junot Díaz qui explique le type d'amour recherché par ses personnages : « Le genre d'amour qui m'intéressait, que mes personnages désirent intuitivement, c'est le seul type d'amour qui pourrait les libérer des legs affreux de la violence coloniale. Je parle de l'amour décolonial »¹. Quels horizons seront ouverts, s'interroge Díaz, lorsqu'un être « brisé par le colonialisme » aimera un autre être « brisé par le colonialisme » ? (en 2012 ; voir note 1). Díaz écrit à partir de l'expérience caribéenne du colonialisme et de l'imposition de structures idéologiques qui en a résulté. Dans son travail, Simpson, qui est poète, auteure et critique, et qui s'inscrit dans le contexte de la lutte des Premières Nations pour la décolonisation, reprend la notion que l'amour peut libérer le sujet de la violence coloniale et guérir ce qui a été « brisé ». Elle envisage une place au cœur du mouvement de résurgence autochtone pour un modèle d'amour qui permettra la reconstruction de relations validant et affirmant celles qui ont été perdues dans les rapports coloniaux entre les colons et les Autochtones. Dans *Islands*, elle écrit : « Nous sommes tous à la recherche de l'acceptation, de l'intimité, de la connexion et de l'amour, mais nous ne savons pas exactement de quoi ont l'air ces médecines particulières, alors nous ne faisons que chercher de toute façon »².

La quête du rétablissement de relations positives résonne à travers le premier roman d'une jeune auteure innue originaire de la Côte-Nord, au Québec. *Kuessipan* de Naomi Fontaine, paru chez Mémoire d'encrier en 2011, met de l'avant le topos de l'amour décolonial à la fois par sa forme et son contenu. Le roman est écrit en fragments qui compilent une série de portraits de personnages et de vignettes de la vie à Uashat, une communauté de la Côte-Nord. La vie dans la communauté semble ardue ; les legs et l'actualité du colonialisme sont visibles dans la réalité quotidienne des personnages. Fontaine fait allusion à la difficulté de la matière abordée dans son livre dans le premier fragment, qui joue ainsi le rôle de préface d'auteur : « J'aurais aimé que les choses soient plus faciles à dire, à conter, à mettre en page, sans rien espérer, juste être

comprise » (*Kuessipan*, 9). Elle poursuit la réflexion sur son processus d'écriture en mettant en mots ce qui est difficile à nommer. Elle pose la question : « qui veut lire des mots comme drogue, inceste, alcool, solitude, suicide, chèque en bois, viol ? » (9). Pourtant, au milieu du canevas des horreurs qui hantent le récit, les relations entre les personnages, les êtres et les choses sont à l'origine de sites d'affection et de soin qui créent des nids de résistance à l'héritage colonial.

Mon interprétation de l'amour décolonial se base sur les travaux de Simpson, de Díaz et de Chela Sandoval, chercheure éminente en études féministes postcoloniales. *Kuessipan* illustre plusieurs types de relations qui accèdent à ce que Sandoval appelle une « conscience différentielle », c'est-à-dire une conscience qui rejette les contraintes imposées par l'histoire de l'oppression en ouvrant le sujet à la création de nouvelles façons de penser, de savoir et d'être. La conscience différentielle qui émerge des rapports d'amour est une subjectivité décolonisée. Dans un premier temps, je me pencherai sur la notion d'amour décolonial et sur les conceptions de relationnalité dans la tradition autochtone. Ensuite, j'examinerai comment, dans *Kuessipan*, l'amour décolonial est nourri par les rapports de parenté et de langue, dans la transmission du savoir et dans l'écriture de l'œuvre elle-même. En mettant les relations de toutes sortes au cœur de l'œuvre, le roman bâtit, en plein milieu de la réalité coloniale de l'état canadien, un espace d'invention et de possibilités nouvelles ancrées, comme le dit Simpson, dans « l'acceptation, l'intimité, la connexion et l'amour ».

1) L'amour décolonisé : le non-lieu des possibilités nouvelles

La notion que l'amour peut libérer le sujet des legs du colonialisme – qu'il peut décoloniser – a été élaborée et théorisée entre autres par Sandoval, qui emploie le terme « *de-colonial love* » dans *Methodology of the Oppressed* (143). Sandoval propose l'amour comme moyen d'accéder à un mouvement social transformateur. « C'est l'amour », écrit-elle, « qui peut avoir accès et qui peut guider nos *movidas* théoriques et politiques – les manœuvres révolutionnaires vers l'état d'être décolonisé »³. Cette idée est notamment inspirée de l'amour idéalisé conçu par le théoricien français Roland Barthes comme un sentiment et une façon de savoir qui sont tous les deux bruts, illimités et transformateurs. Pour Barthes, l'« [i]maginaire amoureux » crée un abîme qui libère la personne amoureuse des contraintes imposées par la société. Il écrit que l'abîme est « un anéantissement opportun [...] pour échapper à

cette compacité [...] qui fait de moi un sujet *responsable* : je sors : c'est l'extase » (17 ; italiques dans l'original). Lorsqu'il accède à « la douceur de l'abîme » qu'évoque en lui l'expérience de l'amour, il entre dans un état d'être qui n'est pas complètement inconscient, mais où il n'est plus tout à fait conscient. C'est un moment d'hypnose dans lequel il n'a aucune responsabilité, un moment où il peut se livrer entièrement : « je me confie, je me transfère », note-t-il (16).

Sandoval adopte cette vision de l'amour idéalisé pour l'appliquer à une formulation qui est politisée, sociale et révolutionnaire. Dans une certaine mesure, en politisant l'imaginaire de l'amoureux, elle lui redonne une dimension de responsabilité que Barthes avait enlevée. Chez Sandoval, l'espace créé par l'amour demeure un abîme, un espace hors de l'espace ; pourtant, il détient une raison d'être imbue d'une fonction réelle. Elle écrit :

L'amour romantique offre un accès à une façon d'être qui libère le citoyen-sujet des liens le retenant à son être, afin qu'il puisse entrer dans un mode de conscience différentiel – ou entrer dans ce que Barthes décrit peut-être mieux comme « la douceur de l'abîme » [...] La subjectivité dans cet abîme traverse également une forme sincère de « vif bonheur », ce qu'il nomme « jouissance ». Il s'agit de l'arrivée à un non-lieu utopique, un non-endroit où tout est possible – mais seulement en échange de la souffrance causée par la traversée⁴.

D'après Sandoval, l'amour crée un « non-lieu » qui existe hors des codes sociaux – les « liens » retenant le sujet et qui l'empêchent d'accéder à son agentivité et à son émancipation. Grâce à sa capacité de transgresser les codes et les récits sociaux, le langage de l'amour déstabilise le sens traditionnel et ouvre les amants ou les acteurs à un mode de conscience « différentiel ». Ce mode de conscience, ou la « douce abîme » dont parle Barthes, dépasse le bonheur individuel pour devenir un agent de transformation sociale. Sandoval souligne la difficulté d'atteindre le non-lieu de l'amour ; d'après elle, la traversée vers le non-lieu est douloureuse pour le sujet opprimé puisqu'il doit faire face aux contraintes historiques et sociales de la race, de la culture, du sexe, du genre sexuel, de la classe et parfois même, de l'amour lui-même (145). Une fois atteint, l'amour décolonial est un site où tout est possible et il ouvre le sujet et ses relations à des modes de survie, de résistance, de savoir et d'existence encore plus complexes.

L'amour décolonial est fondamentalement ancré dans les relations. Le concept privilégie la relationnalité entre les êtres, c'est-à-dire la primauté des rapports et des connexions dans la constitution de la subjectivité, à la différence de la vision persistante dans l'imaginaire occidental du sujet comme un être qui s'autocrée et qui se suffit à lui-même. Si Sandoval parle principalement de l'amour romantique, ce modèle s'applique également, il me semble, à d'autres

types d'amour – tels que l'amour familial, maternel ou platonique. De plus, je suggère que la notion de relationnalité peut être élargie pour inclure d'autres genres de rapports, comme l'interaction entre un individu et les êtres inanimés, la transmission du savoir d'un enseignant à son élève, ou bien le partage entre un auteur et son lectorat. Ce n'est pas l'amour ou l'amant en soi qui permet d'accéder à l'abîme du non-lieu, plutôt, c'est « l'originalité de la relation » (141) entre les deux (ou plus) acteurs qui inspire les possibilités nouvelles. En élargissant le concept de rapport, on s'approche d'une compréhension de la relationnalité qui s'inscrit dans la logique de la phrase « *all my relations* » [« toutes mes relations »], une doctrine centrale dans plusieurs traditions autochtones. La phrase évoque une conception du monde ancrée dans la collectivité et le rassemblement de tous les êtres, animés et non-animés. Richard Wagamese, auteur ojibwe, explique le concept de la façon suivante : « Ça veut dire chaque personne tout comme ça veut dire chaque brin d'herbe, roche, minéral et créature. Nous vivons parce que tout autour de nous vit. Si nous choisissons de vivre cette doctrine, l'énergie de ce changement de conscience nous guérirait tous »⁵.

Ainsi, dans le contexte autochtone, chacune de ces relations offre la possibilité d'accéder au non-lieu décrit par Sandoval. Chaque association est l'occasion d'entretenir une relation d'amour décolonial, puisque c'est le lieu d'une connexion. Les rapports affirmatifs, sincères et généreux détiennent une « originalité » qui peut réparer les liens et laisser envisager des façons alternatives de se lier les uns aux autres. Si ces relations permettent d'imaginer les réparations possibles pour les générations futures, l'amour décolonial rend possible dans le présent la conception d'alternatives qui permettent au sujet de se libérer même à l'intérieur des contraintes de l'état colonial. Dans l'univers romanesque de Fontaine, un univers marqué par l'empreinte du colonialisme, les liens d'affection mis de l'avant laissent entrevoir la possibilité d'une existence décolonisée.

2) « Une façon d'être aimée » (85) : les relations de parenté et de langue

Dans *Kuessipan*, les non-lieux de l'amour décolonisé apparaissent dans les relations de parenté, notamment dans la relation maternelle qui tient un rôle central. Le thème de la maternité est un fil conducteur à travers le récit : les jeunes femmes sont décrites comme voulant « toutes enfanter » et elles circulent dans un monde où le risque de « ne pas tomber enceinte est plus grand que celui de l'être » (85). Chaque femme désire avoir « un petit qui serait le sien » (85),

car l'enfant est une source de réconfort face à la difficulté de la vie dans la communauté. Il est « une boule de chaleur, un rêve [...], une façon d'être aimée, une rentabilité assurée, une manière d'exister, de faire grandir le peuple que l'on a tant voulu décimer, une rage de vivre ou de cesser de mourir » (85). Les jeunes mères du roman apprennent à aimer et à être aimées à travers leurs enfants. Dans un fragment, la narratrice, mère depuis deux mois, passe des nuits pendant lesquels son enfant se réveille « aux quatre heures » et « crie pour qu'on le nourrisse ». Elle « se presse » pour le consoler en « le berçant dans ses bras, doucement et tendrement » (84). L'expérience de la maternité évoque en la narratrice des souvenirs de sa propre enfance et elle se rappelle « son corps d'enfant, les joues gonflées de rire. Se faire bercer » (84). La maternité crée une filiation entre les générations et il y a un chevauchement entre l'enfance disparue de la mère et les possibilités offertes par celle de son nouveau-né. Le souvenir d'une époque où on s'occupait d'elle, incite en elle le désir de prendre soin de son enfant en retour. La nature cyclique du soin est représentée dans le va-et-vient du geste du bercement qui revient continuellement au cours du fragment. Le verbe « bercer » est répété comme un mantra : la mère berce son enfant, elle se berce elle-même quand elle dort ; elle a l'impression qu'elle « ne fait que bercer » et elle se souvient de l'époque où elle se faisait bercer (84). La paix vécue lors du bercement de l'enfant par la mère évoque l'image de la « douce abîme » avancée par Barthes. C'est le moment d'hypnose où, dans le plaisir de la création d'une connexité entre les deux êtres, le sujet se livre complètement.

Joëlle Papillon décrit le lien entre la mère et l'enfant illustré chez Fontaine comme un « espace intérieur » qui se présente comme une « oasis de douceur et d'espoir pour l'avenir du peuple » (14). J'ajouterais que cet espace intérieur est distinctement maternel – il est évocateur d'un ventre ou d'un nid. Il crée un lieu protégé qui est séparé de la violence coloniale et patriarcale se déroulant au dehors. En s'adressant à son *nikuss*, son fils, dans le fragment final du roman, la narratrice dit « ton enfance réconfortera mes sept ans. Le regard neuf que l'on porte sur les choses qui éblouissent. Ton rire sera l'écho de mes espoirs » (111). L'enfant est porteur d'une vision nouvelle, d'autres possibilités pour l'existence innue dans l'avenir. En tissant des liens d'affection, les relations entre mère et enfant sont des lieux de résistance aux structures coloniales. « Près de la rive et des marées, il y aura nous, *Nikuss* » (111), énonce la narratrice. L'univers maternel, ce « nous » qui existe entre le flux et le reflux de l'océan, imagine des

relations de tendresse pour l'enfant, avec l'espoir de transmettre ce modèle d'amour aux générations futures.

Au-delà des rapports maternels, le soin de soi et de l'autre est apparent dans d'autres relations de parenté. Dans le passage suivant, la narratrice utilise la liste, un procédé qu'elle emploie à plusieurs reprises, pour nommer, une première fois en innu et ensuite en français, les différents types de relations qui l'entourent :

Neka, ma mère. *Mashkuss*, petit ours. *Nikuss*, mon fils. *Mikun*, plume. *Anushkan*, framboise. *Auetiss*, bébé castor. *Ishkuess*, fille. *Nitanish*, ma fille. *Tshiuetin*, vent du nord. *Mishtapeu*, le grand homme. *Menutan*, averse. *Shukapesh*, l'homme qui est robuste. *Kanataushiht*, les chasseurs. *Pishu*, lynx. *Kakuss*, petit du porc-épic. *Kupaniesh*, un homme qui est employé. *Tshishteshinu*, notre grand frère. *Tshukuminu*, notre grand-mère. *Nuta*, mon père (26).

La liste se compose de mots qui se réfèrent à la famille (*neka*, *nikuss*), aux humains (*mishtapeu*, *shukapesh*), aux animaux (*mashkuss*, *pishu*) et à la nature (*tshiuetin*, *menutan*). Le rassemblement apparemment aléatoire de ces mots qui alternent entre la famille, les animaux et la nature illustre la façon dont toutes ces entités sont reliées. « *Mikun*, plume » a le sens d'une plume d'oiseau, mais aussi, celle de l'écrivain ; on peut donc penser que la narratrice inclut son travail d'écriture comme une de ces relations. Ces mots forment un réseau de relations avec des êtres animés et non-animés qui marquent l'univers de la narratrice, révélant qu'elle entretient une relation avec tous ces êtres. Le rythme de l'enchevêtrement des mots et la succession répétée de l'innu et du français imitent le bercement de la mère et son enfant et évoque des sentiments de tendresse, d'affection et de confiance envers ces relations.

Le choix d'employer la langue innue dans ce fragment est chargé de signification : l'innu apparaît assez peu dans le roman, ce fragment étant l'occasion de son occurrence prédominante. L'effet de l'énumération produit ce que Marie Carrière nomme une « litanie d'amour » (214) dans la langue autochtone pour dire l'existence innue. Cette langue cherche à exprimer une affection profonde qui ne serait peut-être pas exprimable en français : c'est seulement grâce aux mots innus qu'elle apparaît. La narratrice a besoin d'avoir recours à l'innu – sa langue maternelle – afin de décrire ses relations avec précision. À cet égard, l'auteure ojibwe Louise Erdrich explique que sa langue autochtone lui permet de dire plus sur les relations de parenté que l'anglais. Elle souligne dans son roman *LaRose* : « En anglais il y avait un mot pour chaque objet. En ojibwe il y avait un mot pour chaque action. L'anglais avait plus de nuances d'émotion personnelle, mais l'ojibwe avait plus de nuances de relations de parenté »⁶. Cette affirmation

illustre comment la langue ojibwe émerge d'une culture où les relations entre les membres de famille sont privilégiées et, grâce à la pluralité et à la variété du vocabulaire existant, ces liens ne peuvent pas être réduits dans des termes généraux. Les rapports sont à la fois plus nuancés, puisqu'ils essaient de représenter la spécificité de chaque relation en soi, et plus englobants – ils réfèrent à différents types d'interaction, tels que celles entretenues avec les êtres inanimés dans la liste de Fontaine. L'on retrouve un modèle semblable dans le rapport entre le français et l'innu dans *Kuessipan*. Dans la langue agglutinante de l'innu, le lien de parenté est inscrit directement dans le mot. Lorsque la narratrice énonce « *Tshishteshinu*, notre grand frère. *Tshukuminu*, notre grand-mère », sa relation à ses membres de familles est une partie intégrale du mot, alors que le français utilise les adjectifs possessifs pour préciser le lien. La séparation en français entre le marqueur du lien et le vocabulaire de famille évoque la division conceptuelle entre les êtres, vus comme étant autonomes et se suffisant à eux-mêmes, alors que l'intégration du lien dans la langue autochtone participe à une vision qui privilégie la relationnalité et la connexion. Le recours à l'innu est alors significatif parce qu'il permet à la narratrice de se reconnecter avec la conscience particulière de la parenté valorisée dans la tradition de son peuple.

Si l'espace intérieur entre la mère et l'enfant crée un lieu hors de la violence des structures coloniales et patriarcales, la langue permet aussi au sujet d'accéder à un espace utopique. La litanie innue rétablit un lien à la langue maternelle et produit un sens différent de celui porté par la langue coloniale. Grâce à son recours à la langue autochtone, la narratrice peut comprendre ses relations différemment et envisager des rapports décolonisés à celles-ci et entre celles-ci.

3) « Ce qu'il sait, il l'a appris de son grand-père » (95) : la pédagogie comme geste d'amour

Comme le recours à la langue autochtone, les relations avec les aîné-e-s et la transmission du savoir qui est valorisée dans ces rapports sont également des lieux d'amour décolonial dans *Kuessipan*. Dans plusieurs traditions autochtones, l'éducation et les relations sont intimement reliées car l'apprentissage se déroule à l'intérieur de la famille, de la communauté et des relations⁷. An Antane Kapeshe, l'auteure et militante innue, explique dans son essai *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu / Je suis une maudite sauvagesse* (1976) que le savoir et la connaissance innues se transmettaient traditionnellement dans le contexte des relations

familiales. Avant la mise en place des écoles des Blancs, Kapesh décrit comment « chaque Innu qui enseignait sa propre culture à ses enfants faisait de grands efforts pour bien leur transmettre avec l'espoir de les voir bien gérer leur vie [...] » (111).

Dans cette vision où l'enseignement et l'apprentissage se déroulent dans un contexte familial, les aîné-e-s détiennent un rôle essentiel dans la transmission du savoir. Chez Fontaine, les aîné-e-s sont dépeints comme étant les porteurs de l'intelligence innue et la narratrice nous livre plusieurs portraits qui soulignent la nature de leur sagesse. Dans un fragment, elle décrit le savoir de son grand-père : « C'est par cœur que tu connais le nom des rivières et des arbres. Ceux des monts et des vallées, les plantes qui guérissent et celles qui font mal. Tu peux nommer les vents et les saisons, les neiges mouillées et les poudreries. Tu connais les bêtes et leurs petits » (80). La connaissance encyclopédique du grand-père est informée par une vie vécue dans le territoire et une familiarité profonde avec l'environnement. Qu'il connaisse le territoire « par cœur » montre à quel point son savoir est une partie intégrale de lui-même, comme s'il inscrivait sa sagesse dans son corps. En plus d'incarner le savoir traditionnel, les aîné-e-s sont reconnus pour leur expérience de la vie et sont appréciés pour la riche histoire qu'ils possèdent. La narratrice y fait allusion dans un portrait de ses grands-parents qu'elle décrit de la manière suivante :

celle qui a vécu le XX^e siècle sans jamais parler un seul mot français, mais qui dans notre langue avait toujours trouvé le mot juste pour nommer telle modernité ou telle menace à sa liberté ; celui qui a vu naître tous ses enfants sous les tentes ; celui qui n'a jamais vendu sa terre ; ceux qui autrefois ont arpenté le pays, d'un océan à l'autre, pour ne jamais rester au même endroit ; et ceux que nous sommes devenus. (78)

La vie de ses grands-parents a été profondément marquée par les structures du colonialisme imposées sur les Premières Nations au cours du siècle dernier : la perte de la langue, le contrôle de la liberté, la sédentarisation forcée, la saisie du territoire. Tous les deux ont résisté aux menaces de la colonisation en s'efforçant de préserver leur culture – la femme en rejetant la langue qui lui a été imposée, l'homme en refusant de léguer son territoire aux colonisateurs. Leur vie rend compte des changements qui ont eu lieu au cours du siècle ; elle documente et sauvegarde l'histoire de leur nation, en même temps qu'elle témoigne de l'histoire de la colonisation. Puisque les grands-parents sont anonymes dans le fragment, « celle » ou « celui » demeurant des pronoms sans référents clairs, leur portrait est un hommage à tous les aîné-e-s qui ont vécu l'expérience de la perte de leur identité. En clôture du portrait, la narratrice fait allusion

aux générations subséquentes, « ceux que nous sommes devenus ». De cette manière, elle trace un lien entre les aîné-e-s et sa propre génération, et s'inscrit dans la lignée de ses grands-parents. La phrase laisse entendre qu'un transfert a lieu : les aîné-e-s transmettent leurs connaissances et expériences aux prochaines générations.

La transmission du savoir passe à travers une relation d'amour et de connexion. Dans son article sur la pédagogie autochtone « Listening to a Quiet Way of Telling », Gail MacKay explique la méthodologie de l'enseignement des aîné-e-s qui est d'encourager et d'aider l'apprenant dans le processus pour devenir « un humain intègre et complet » (356 ; ma traduction). L'apprentissage auprès d'un-e aîné-e est un processus collaboratif, qui met l'accent autant sur la participation de l'étudiant que sur son implication active. On s'attend à ce qu'il soit respectueux de la sagesse, de l'expérience et de la compassion de l'aîné-e. Avant tout, selon MacKay, « les doctrines d'un-e Aîné-e sont un acte d'amour » (356 ; ma traduction). Loin d'être un simple transfert d'informations d'un enseignant à un étudiant, l'éducation a des fondements spirituels, qui résultent d'une interaction personnelle et compatissante. La transmission du savoir est *sentie* plutôt que purement cognitive et l'apprentissage a lieu en utilisant une pluralité de fonctions cognitives et émotionnelles. Les aîné-e-s dans *Kuessipan* enseignent et existent avec compassion et amour, comme la grand-mère de la narratrice dépeinte dans le tableau suivant :

Je crois qu'elle était vieille, mais que personne ne s'en rendait compte. Toujours là à tenir sa maison, à faire du pain, à coudre des mocassins, à broder des fleurs, à tendre la babiche sur les raquettes, à nous demander, quelquefois, de lui brosser les cheveux [...] On l'appelait *Tshukuminu*, comme si elle était la grand-mère de tout le monde [...] Elle nourrissait ses petits-enfants. Dévouée à son mari. Pieuse. Peu bavarde [...] Parfois elle riait, elle était belle, comme si le bonheur l'avait finalement coincée et qu'elle ne pouvait en rien s'échapper. Le rire de ma grand-mère gravé à jamais dans mon enfance. (82-83)

Les gestes quotidiens de la grand-mère sont des gestes remplis d'amour – l'amour est dans la façon dont elle tient sa maison, il est dans sa nourriture et dans son artisanat. Elle l'enseigne à ses petits-enfants en leur demandant d'accomplir le geste intime de lui brosser les cheveux. La grand-mère partage sa sagesse en peu de mots, ou plutôt, son instruction se fait dans les gestes quotidiens d'amour envers ses proches, cette « façon tranquille d'enseigner » dont parle McKay. L'accent mis sur l'apparente omniprésence et permanence de cette femme qui est « toujours là » et sur son attention aux détails de la vie quotidienne correspond à l'affirmation de Joseph Couture (cri/métis) que l'étudiant de la vie autochtone devrait maintenir une relation

interpersonnelle avec l'aîné-e. L'étudiant doit devenir un apprenti de cette vie ; il doit entrer dans un rythme de vie quotidienne avec un-e aîné-e, afin d'arriver à déceler les valeurs traditionnelles (183). De la sorte, le rapport entre l'aîné-e et l'apprenant est une relation d'intimité partagée.

L'originalité de cette relation dans le contexte du colonialisme crée un non-lieu de l'amour qui transgresse les structures coloniales. La transmission du savoir et de la sagesse de l'aîné-e génère un espace décolonial, c'est-à-dire un espace hors de la violence et de l'imposition du pouvoir, et établit les fondements pour que la continuation de sa résistance puisse avoir lieu. Dans un autre portrait d'aîné, Fontaine évoque la poursuite de la lutte de l'aîné par les générations à venir : « Tu étais chasseur, nomade, survivant. Tu as vieilli, tu as cessé d'abattre l'épinette, tu as légué tes luttes qui jamais n'ont été perdues » (79). L'aîné, qui a connu le mode de vie traditionnel et qui a survécu aux violences du système colonial est un modèle pour les générations futures : s'il a dû arrêter de vivre dans le territoire, les jeunes prennent maintenant la relève pour assurer la continuité de ses efforts en vue de maintenir leur culture. Dans *Kuessipan*, les aîné-e-s transmettent leur savoir et leur compassion, de même que leurs luttes. Le partage et la connexion impliqués dans la relation entre l'aîné-e et l'enfant, entre l'enseignant-e et l'étudiant-e, deviennent alors un site important d'amour décolonial.

4) « J'aimerais écrire le silence » (16) : le silence protecteur de la fiction

L'amour décolonial se retrouve également dans la forme de *Kuessipan*, notamment dans le silence qui envahit l'univers de Fontaine. Le silence se dévoile par une pudeur dans l'écriture : la présence de larges espaces blancs, l'ambiguïté des mots et le dénuement des phrases courtes et dépouillées qui disent le minimum. Il est en outre représenté formellement dans les fragments, puisque souvent un fragment occupe la moitié ou moins de la page. La narration est alors ponctuée de parties blanches qui créent des suspensions physiques et donnent une opacité au récit. Le silence, un mutisme intentionnel, établit un des non-lieux de Sandoval : comme nous allons le voir, c'est un espace utopique porteur de possibilités nouvelles.

Fontaine réfléchit à la présence du silence dans son texte dans la préface d'auteur où elle y décrit la délicatesse de la matière dont elle souhaite parler et annonce son incapacité d'exprimer l'horreur, de dire l'innommable : « je ne veux pas nommer ces choses » (9), écrit-elle d'entrée de jeu. Elle explique qu'elle a « inventé », qu'elle a dû « dénaturer les choses » et surtout, qu'elle a passé d'autres parties de son histoire sous silence : « Je n'ai parlé de personne.

Je n'ose pas » (9). Fontaine recourt au non-dit dans un effort de protéger son peuple et de préserver leur fierté, « le tison qui brûle encore dans le cœur des premiers habitants » (9). Elle choisit le mutisme par respect et par amour, afin de ne pas blesser ces sujets et de permettre au tison de grandir.

L'esthétique du moindre apporte plus au texte car le silence amène de nouvelles possibilités de compréhension. Tandis que l'emploi d'un langage clair et précis pourrait produire une vision unidimensionnelle, l'auteure l'ouvre à d'autres modes de penser et de voir en ne donnant pas tout au lecteur. Les blancs de la page signalent une tension voulue dans la communication : les mots, la syntaxe et les règles de grammaire ne serviraient qu'à renforcer et répéter une vision coloniale. Chez Fontaine, les ruptures voulues dans la communication font état de la quête d'une vérité alternative, qui serait une façon décolonisée de recevoir le texte. Le fragment suivant en est un exemple. La narratrice y décrit le sommeil entrecoupé d'une mère qui vit avec le souvenir d'un traumatisme :

[...] Son visage tremble dans la noirceur de sa chambre close. Elle se raidit dès que quelqu'un hausse la voix. La peur la pourchasse dans ses cauchemars de mère. Elle pleure et personne ne la console. Elle oublie. Elle rit.
Je voudrais lui dire que je sais. Pourquoi je me tais.
Le silence. Je voudrais écrire le silence (6).

Le fragment souligne les réponses physiques de la femme à son traumatisme : son visage qui « tremble », son corps qui « se raidit », ses larmes et son rire. Les phrases plus descriptives sont interrompues par deux autres réduites au groupe verbal, la forme la plus minimale de la phrase : « Elle oublie. Elle rit ». Au lieu de parler de son traumatisme, la mère le vit à travers ses actions quotidiennes. Le mutisme devient lui-même une forme de communication et l'opprimé s'exprime dans les interstices du langage. La rupture physique dans le fragment – l'espace blanc entre les deux paragraphes – crée une mise à distance entre le portrait et les paroles de l'auteure-narratrice. Celle-ci fait preuve de compassion dans son désir d'exprimer sa compréhension de la souffrance de la mère, mais l'impossibilité de lui dire qu'elle « sait » montre une pudeur et une humilité face à sa peine. L'auteure-narratrice reconnaît qu'il pourrait être arrogant d'affirmer qu'on peut réellement connaître et comprendre le trauma de quelqu'un d'autre. L'oxymore « écrire le silence » exprime le dilemme auquel elle fait face – le désir de transmettre son histoire par l'écriture, mais en même temps, l'intention de ne rien dire et de passer certaines choses sous silence. Le silence est évoqué comme une forme de protection ; il serait peut-être la solution à

son incapacité de parler du traumatisme. En effet, au début du roman, la narratrice admet avoir mis « un voile blanc sur ce qui est sale » (11). Dans ce fragment, elle met en œuvre une pratique du silence puisqu'elle ne nomme pas explicitement le traumatisme à l'origine de la souffrance de la femme. Elle lui laisse la dignité et le respect de ne pas profiter de sa souffrance.

Dans le contexte autochtone, le refus intentionnel de parler protège et préserve l'intégrité du groupe. Comme Betty Sasaki l'a observé, le mutisme de l'opprimé résiste au « regard envahissant de ceux qui ont historiquement contrôlé le pouvoir d'interpréter à la fois la parole et le silence de l'Autre » (122). Tel un mur – ou un « voile blanc » – érigé pour bloquer le regard colonial, le refus de parler indique une volonté de contrôle quant à la circulation de l'information. Si Fontaine exprime dans la préface sa frustration que les choses ne soient pas « plus faciles à dire » et qu'elle aimerait que son histoire puisse « juste être comprise » (9), elle signale une préoccupation concernant la réception et l'interprétation de son livre. Dans une entrevue, l'auteure explique que le destinataire voulu pour ce roman – son premier – était le public québécois, les « gens qui nous côtoient, qui nous connaissent ou qui pensent nous connaître » (Fontaine à Huberman). En destinant son texte à un lectorat non-autochtone, elle a l'intention d'éduquer ce public, de dissiper ses préjugés sur un peuple qu'il pense connaître ; cependant, ce travail transculturel porte le danger de céder *Kuessipan* à des interprétations erronées de la part du public non-initié. Les lectures fautives surviennent souvent dans des échanges entre des milieux où le cadre culturel n'est pas partagé et risquent de renforcer plutôt que de changer les perceptions⁸. Le lecteur apporte à son analyse du texte des présupposés transmis par les récits sociaux qui l'ont formé – l'éducation, la classe, la culture, la race – et qui le soumettent à une forme de colonisation épistémologique. En même temps, le lecteur exerce un acte colonial sur le texte en imposant sa propre formation culturelle et en reproduisant ses attentes consciemment ou non dans sa lecture. Fontaine est attentive au danger que ses destinataires reçoivent le texte avec leurs préjugés. Le mutisme au niveau formel est une stratégie de l'auteure, qui désire empêcher ces interprétations fautives.

Le silence soulève des questions importantes concernant ce qui peut être reçu et interprété par le lecteur, tel que dans le fragment ci-haut où le traumatisme de la mère n'est pas transmis directement au destinataire. Cette stratégie formelle met en lumière le fait qu'il y a quelque chose qui demeure inconnaissable dans le texte. Le lecteur ne peut pas s'identifier entièrement et le silence crée une mise à distance entre celui-ci et le texte. À travers son usage de l'omission

et du non-dit, Fontaine complique la réception auprès de son auditoire et empêche les suppositions faciles et une maîtrise totale du récit. En reconnaissant qu'il y a des limites à son savoir, des aspects qui échappent à sa compréhension, le lecteur est amené à une pratique de lecture particulière fondée sur des possibilités décoloniales. Il lit avec humilité, respect, et en acceptant qu'il ne connaît pas tout et qu'il n'est pas en mesure de remplir les blancs du texte. S'il ne reconnaît pas ses limites, il perpétuera tacitement les structures de domination qui perdurent et s'impliquera dans une dynamique de pouvoir entre le lecteur et le récit. Le silence donne au lecteur des options pour une compréhension alternative, il offre la possibilité de le guider dans une lecture décoloniale.

Fontaine raconte son histoire pour faire un portrait de sa communauté et le présenter au public général, mais elle maintient l'intention de garder certaines choses pour elle-même et pour ceux qui sont familiers avec cette réalité. Dans son recueil *Bâtons à message / Tshissinuatshtakana*, Joséphine Bacon écrit : « Ceux qui viendront / l'entendront » (131). Cependant, la question de *comment* entendre survient dans un texte comme *Kuessipan*. Puisque le récit n'est pas reçu avec facilité par le lecteur non-initié, il ne peut pas être pris pour acquis. Le mur de silence que Fontaine met en place protège son histoire. De ce fait, Fontaine complique la réception auprès du lecteur et lui rappelle qu'il faut traiter le sujet avec attention et délicatesse. Finalement, les silences de *Kuessipan* ne peuvent pas être colonisés. Ils génèrent des possibilités pour l'épanouissement des relations fondées sur le respect, l'humilité et la protection – ils génèrent donc l'amour décolonial.

Conclusion

Fontaine souligne la place centrale des relations dans son roman dès la page couverture : en français, *kuessipan* veut dire « à toi ». L'injonction est une dédicace, une offrande et une incitation qui dit « à ton tour ». Cette interpellation suppose la présence d'un autre au cœur de l'univers romanesque de l'auteure – que ce soit la présence de son enfant, de ses aîné-e-s ou de son lecteur. Le roman est destiné à un autre et il existe en relation à l'autre. Cela implique un degré de responsabilité de la part de celui qui reçoit l'injonction – de la part de l'enfant innu à qui est léguée l'histoire ou bien du lecteur allochtone qui est forcé de « faire » quelque chose de sa lecture. Ce dernier est poussé à changer ses préconceptions et à lire avec humilité. Chacune des relations dans le roman – les relations de parenté et de langue, les relations pédagogiques et

les relations comprises dans l'écriture de l'œuvre – est l'occasion d'entretenir une relation d'amour décolonial. Le lien d'affection entre la mère et l'enfant, la mise en valeur de la langue innue et le rapport intime entre l'aîné-e et son étudiant-e sont des nids de résistance et de résurgence de la culture autochtone. De même, à travers les pratiques de lecture qu'exigent les silences du texte, Fontaine établit un rapport avec son destinataire allochtone et l'incite à questionner la façon dont il reçoit l'œuvre. C'est précisément cette interrogation, ce moment où le lecteur doute de ses présuppositions, qui peut l'engager dans la lutte décoloniale. Il met en cause son propre héritage d'opresseur et s'investit dans l'histoire des Innus. L'originalité de toutes ces relations dans le contexte du colonialisme crée des non-lieux d'amour qui permettent d'envisager des possibilités décoloniales.

Sandoval, Simpson et Díaz, les écrivains et critiques qui ont informé l'interprétation de l'amour décolonial considéré dans cet article, conçoivent l'amour comme une herméneutique. L'amour est une façon de penser ainsi qu'une série de pratiques et de procédures qui peuvent transporter tous les sujets vers un mode de conscience différentiel et vers la transformation sociale (Sandoval 139). Il crée un non-lieu qui permet au sujet d'envisager des possibilités d'existence alternatives non seulement pour les générations futures, mais également dans le contexte actuel du colonialisme. L'amour décolonial se révèle alors un outil important dans la lutte des Premières Nations pour la résurgence et la résistance. D'après Simpson, la transformation sur le plan individuel est « la première étape » (*Dancing*, 17) dans la transformation des relations des nations autochtones avec l'État. Les espaces intimes sont des sites essentiels de résistance, ayant autant de valeur que la mobilisation à grande échelle. En reconstruisant et en réparant des relations qui permettent au sujet de s'affirmer au niveau personnel, intime et familial, il devient possible de bâtir des relations positives aux niveaux communautaire, politique, et gouvernemental. Les auteurs autochtones comme Fontaine et Simpson prennent la relève pour montrer l'importance de développer et de nourrir des relations d'affection dans la lutte pour l'affirmation des Premières Nations. Comme le dit Simpson, avec des mots qui résonnent doucement, mais avec insistance, à travers son œuvre : « je suis ici pour vous le rappeler : c'est l'acceptation, l'intimité, la connexion et l'amour. c'est tout. c'est tout qu'on cherche »⁹.

Bibliographie

- Antane Kapesch, An. *Eukuan nin matshimanitu innu-ishkueu / Je suis une maudite Sauvagesse*.
Tr. José Mailhot, avec Geneviève Shanipiap McKenzie-Siouï, Chicoutimi : CAAS, [1976] 2015.
- Bacon, Joséphine. *Bâtons à message / Tshissinuatshtakana*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2009.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Carrière, Marie. « Mémoire du *care*, féminisme en mémoire ». *Women in French Studies* (2016) : 205-217.
- Couture, Joseph. « What is Fundamental to Native Education ? Some Thoughts on the Relationship Between Thinking, Feeling, and Learning ». *Contemporary Educational Issues: The Canadian Mosaic*. Dir. Leonard L. Stewin et Stewart J. H. McCann. Toronto : Clark Pitman, 1987. 178-191.
- Erdrich, Louise. *LaRose*. New York : Harper Collins, 2016.
- Fontaine, Naomi. *Kuessipan*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.
- Huberman, Isabella. « “Garder nos yeux dans l'espoir” : une entrevue avec Naomi Fontaine ». *Littoral* 11, à paraître en 2016.
- McKay, Gail. « “Learning to Listen to a Quiet Way of Telling” : A Study of Cree Counselling Discourse Patterns in Maria Campell's *Halfbreed* ». *Indigenous Poetics in Canada*. Dir. Neal McLeod. Waterloo : Wilfred Laurier P, 2014. 351-369.
- Moya, Paula M.L. « The Search for Decolonial Love : A Conversation Between Junot Díaz and Paula M. L. Moya ». *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*. Dir. Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas et José David Saldívar. Durham : Duke UP, 2016. 391-401.
- Papillon, Joëlle. « Apprendre et guérir : les rapports intergénérationnels chez An Antane Kapesch, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine ». *Recherches amérindiennes au Québec*, à paraître à l'hiver 2017.
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis : U of Minnesota P, 2000.
- Sasaki, Betty. « Reading Silence in Joy Kogawa's *Obasan* ». *Analyzing the Different Voice : Feminist Psychological Theory and Literary Texts*. Dir. Jerilyn Fisher et Ellen S. Silber. New York : Rowman and Littlefield, 1998. 117-139.
- Simpson, Leanne. *Islands of Decolonial Love*. Winnipeg : Arp, 2013.

---. *Dancing on Our Turtle's Back. Stories of Nishnaabeg Re-creation, Resurgence and a New Emergence*. Winnipeg : Arp, 2011.

Wagamese, Richard, Commentaire sur Facebook, 23 février 2015. <https://www.facebook.com/Richard-Wagamese-Ojibway-Author-211653007684/?fref=ts>, consulté le 30 mai 2016.

NOTES

¹ Leanne Simpson attribue son usage du terme « decolonial love » à Junot Díaz. Cette citation de Díaz est tirée d'une entrevue avec l'auteur intitulée « The Search for Decolonial Love », parue dans le *Boston Review* en 2012 et publiée par la suite dans *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (2016). Je traduis de l'original : « The kind of love that I was interested in, that my characters long for intuitively, is the only kind of love that could liberate them from that horrible legacy of colonial violence. I am speaking about decolonial love ».

² Je traduis : « We're all hunting around for acceptance, intimacy, connection and love, but we don't know what those particular medicines even look like so we're just hunting anyway » (*Islands*, 85).

³ Ma traduction : « It is love that can access and guide our theoretical and political *movidas* – revolutionary manoeuvres toward decolonized being » (140).

⁴ Ma traduction : « romantic love provides one kind of entry to a form of being that breaks the citizen-subject from the ties that bind being, to thus enter the differential mode of consciousness, or to enter what Barthes perhaps better describes as “the gentleness of the abyss” [...] Subjectivity in this abyss also undergoes a sincere form of “bliss”, what he calls “*jouissance*”. It is a coming to the utopian nonsite, a no-place where everything is possible – but only in exchange for the pain of the crossing » (140).

⁵ Ma traduction : « It means every person just as it means every blade of grass, rock, mineral and creature. We live because everything else does. If we were to collectively choose to live that teaching the energy of that change of consciousness would heal all of us ». L'auteur ojibwe Richard Wagamese réfléchit à la phrase « toutes mes relations » sur Facebook dans un commentaire publié le 23 février 2015.

⁶ Ma traduction : « In English there was a word for every object. In Ojibwe there was a word for every action. English had more shades of personal emotion, but Ojibwe had more shades of family relationships » (191).

⁷ Là-dessus, consulter Leanne Simpson, « Land as Pedagogy : Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 3.3 (2014) : 1-25.

⁸ À ce sujet, voir Renate Eigenbrod, *Travelling Knowledges. Positioning the Im/Migrant Reader of Aboriginal Literatures in Canada*, Winnipeg : U of Manitoba P, 2005, et Cheryl Mattingly, « Reading Minds and Telling Tales in a Cultural Borderland », *Ethos* 36.1 (2008) : 136-154.

⁹ Je traduis : « i'm here to remind you : it's acceptance, intimacy, connection and love. that's it. that's all we're looking for » (*Islands*, 86 ; minuscules dans l'original).