

Transcr(é)ation



La transcréation du fragment décolonial Expérimenter dans Kuessipan de Naomi Fontaine (2011) et Myriam Verreault (2019)

Transcreating the Decolonial Fragment Kuessipan by Naomi Fontaine (2011) and Myriam Verreault (2019)

Marie Pascal

Volume 1, Number 1, 2022

L'Adaptation cinématographique - Approches théoriques
Film Adaptation - Theoretical approaches

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110948ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.14587>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pascal, M. (2022). La transcréation du fragment décolonial : expérimenter dans Kuessipan de Naomi Fontaine (2011) et Myriam Verreault (2019). *Transcr(é)ation*, 1(1), 1–19. <https://doi.org/10.5206/tc.v1i1.14587>

Article abstract

Kuessipan (2011), a novel written by Innu author Naomi Fontaine, was reimagined as a film in 2019. This transcreation by Myriam Verreault has received little critical attention despite having won prestigious awards and demonstrating transcreative qualities as interesting as they are daring. Transcreating Kuessipan might have seemed likely to fail considering both its style and its project – far from being narrated chronologically, this “novel” offers a poetic representation, through descriptions and portraits, of life on the reserve and the fate of its inhabitants. Moreover, as a book dedicated to allochthonous readers, the question of its audience is far from insignificant. Thus, Verreault’s project raises several questions: how to transcreate (1) the distinctive nature of the book’s fragments; (2) the dedication; (3) the elliptical and metaphorical style, which accords an important place to the Innu language; (4) the decolonial project that shapes the novel?

© Marie Pascal, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La transcréation du fragment décolonial : Expérimenter dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine (2011) et Myriam Verreault (2019)

MARIE PASCAL

King's University College (Western University)

RÉSUMÉ

Roman de l'auteure innue Naomi Fontaine, Kuessipan (2011) a vu le jour sous forme filmique en 2019. Cette transcréation de Myriam Verreault a reçu peu d'attention critique malgré des prix prestigieux et des qualités transcréatives aussi intéressantes qu'audacieuses. Or, transcrire Kuessipan avait de grandes chances d'être voué à l'échec au vu, d'abord, de sa forme, ensuite, de son projet – loin d'établir une narration apprivoisable, ce « roman » offre une représentation poétisée, en vignettes et portraits, de la vie en réserve et du sort de ses habitants. De plus, en tant que texte dédié à un lectorat allochtone, le problème du destinataire n'était pas des moindres. Ce corpus soulève ainsi quatre questions : comment transcrire (1) les spécificités du fragment ; (2) la dédicace ; (3) le style elliptique, métaphorique et laissant une place de choix à la langue innue ; (4) le projet décolonial dont Kuessipan reste, entre texte et film, un témoignage bouleversant ?

Mots clés: *adaptation · transcréation · écriture décoloniale · paratexte · fragment · poésie*

Introduction

Kuessipan, roman fragmentaire poétique acclamé de l’auteure innue Naomi Fontaine (2011), a vu le jour sous une forme filmique, en 2019. Cette transcréation¹ de Myriam Verreault est presque passée inaperçue (bien qu’elle ait reçu plusieurs prix²) alors que ses qualités filmiques et transcréatives sont aussi intéressantes qu’audacieuses. Transcrire *Kuessipan* avait en effet de grandes chances d’être voué à l’échec puisque ce que l’auteure appelle un « roman » relève plus du poème ou du fragment que de la diégèse classique. Par ailleurs, en tant que texte traitant de sujets décoloniaux qui s’adresse, du moins en partie, à un lectorat allochtone, le problème du destinataire n’est pas des moindres. Si l’on part du principe que toute œuvre autochtone contient les outils nécessaires à sa propre analyse³ mais que, parallèlement, le lecteur allochtone doit accepter ne pas tout comprendre (le risque de forcer la lecture réitérerait en effet la violence de la colonisation⁴), il est assez difficile de déterminer si le film de Verreault, en tant que version proposée par une

¹ Nous empruntons ce terme au domaine de la traduction car nous le préférons à celui d’adaptation, à l’instar des formules que proposent Linda Hutcheon (« transformation »), Robert Stam (« transmutation » et « transcoding ») ou André Gaudreault (« transécriture »). Le concept exprime l’idée de traversée d’un état créatif à un autre sans sous-entendre que le second parasite (adapte) le premier. Voir par exemple Marie Pascal, « Musique, rythmes et chants dans *Le Torrent, Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* transcrés à l’écran », *Les cahiers Anne Hébert*, 15 (2018), p. 150-170.

² Le film a été cité trois fois comme finaliste aux Prix Ecrans canadiens (meilleurs rôles de soutien masculin et féminin, meilleur scénario adapté), a été primé en France où il a obtenu le Prix spécial du Jury du 37^e Festival international du premier film d’Annonay, et a été présenté au TIFF de Toronto dans la section « Discovery » où il a remporté le Prix du meilleur film au Festival de la ville de Québec et les prix de meilleur film canadien à Windsor, Moncton et Baie-Comeau. Pour une liste complète, voir : <https://www.filmoptioninternational.com/fr/presse/2020/2/21/kuessipan-3-fois-nomm-aux-prix-crans-canadiens-douglas-et-yamie-grgoire-myriam-verreault-et-naomi-fontaine-sont-finalistes> (consulté le 3 juin 2022).

³ Un constat qu’offre Rachel Baker dans son mémoire portant sur le texte *Kuessipan* : « selon la poète et critique *anishinaabe* Kimberly Blaeser, chaque texte littéraire autochtone contient les outils nécessaires à sa propre analyse. Ainsi, le procédé narratif du texte de Fontaine, qui évoque une communauté innue au moyen de fragments, serait en lui-même une clé de lecture » (2017, p. 7).

⁴ Voir la mise en garde de Baker sur les deux risques de la lecture allochtone : la distanciation clinique et la familiarité arrogante. De manière identique, Isabella Huberman revient au début de sa thèse sur les règles qu’elle s’imposera en tant que lectrice allochtone de textes autochtones : identifier son propre contexte culturel et épistémologique afin de prévenir toute lecture inadaptée ; accepter de ne pas tout comprendre ; et se prémunir contre les stratégies de désengagement éthique (2019, p. 41-45).

instance allochtone⁵, s'établit comme une transcréation juste et réussie de l'hypotexte.

Dans cet article, j'aborderai successivement quatre difficultés rencontrées par la transcréatrice de *Kuessipan* et les réponses qu'elle leur a apportées. Comment transcrire (1) les spécificités du fragment dans un film qui se doit de toucher un public large ; (2) la dédicace et ses implications qui jalonnent et accompagnent le texte de Fontaine ; (3) le style de l'auteure (elliptique, métaphorique, rythmé par la nominalisation et conservant une place non-négligeable à la langue innue) ; (4) le projet décolonial dont l'hypotexte est un portrait bouleversant ? Si, selon Imelda Whelehan, toute transposition texte/film génère des opérations de transmutation de l'appareillage narratif (point de vue, focalisation, temps, voix, métaphores), c'est à travers de telles décisions que la créativité de la transcréatrice sera mise à l'épreuve⁶.

Problème de la structure en fragments poétiques

Le roman de Fontaine est composé d'une quarantaine de fragments, allant de quelques lignes à quelques pages, et organisés autour de quatre parties : « Nomade » (seul titre en français), « Uachat » (nom d'une réserve Innue de la région de Sept-Îles), « *Nutshimit* » (terme innu pour se référer, entre autres, au territoire) et « *Nikuss* » (terme innu qui signifie « fils »). A travers ces vignettes et portraits, l'auteure se propose de décrire la réserve, le sort de la nation innue, pour finalement offrir une solution aux siens – celle de concilier tradition et modernité afin de sortir de la passivité imposée par la colonisation, à travers un texte qui dessine les contours d'une pensée décoloniale. Congédiant toute trace de folklore, « la narratrice propose d'abord aux Québécois, premiers lecteurs sciemment ciblés par l'auteure, une visite tout à la fois physique, philosophique et anthropologique de la réserve » (Vaillancourt, 2017, p. 26). Si le genre poétique a été considéré par d'aucuns comme une manière, pour les auteurs autochtones, de s'émanciper du joug des narrations coloniales (principalement diégétiques)⁷, il permet par ailleurs

⁵ Sur la position de la réalisatrice à cet égard, voir l'entretien accordé à Eric Moreau pour *Le soleil* : <https://www.lesoleil.com/2019/09/26/myriam-verreault-construire-un-pont-entre-les-nations-58248972c3d2523b3d5e762dfadc15cf?nor=true> (consulté le 3 juin 2022).

⁶ Je traduis librement : « The process of presenting a literary text on film is one in which the stock formal devices of narrative – point of view, focalizations, tense, voice, metaphor – must be realized by quite other means, and this is where the creative mettle of the adapter is put supremely to the test » (1999, p. 9).

⁷ « Not only is the poem an efficient literary genre to break the flow of colonial narratives, it is also a strong mode of resilience for the First Nations. The poetry is efficient as it reminds the reader of their own tradition with specific attention being given to the environment » (Prémat, 2019, p. 85).

d'aménager une place pour l'environnement et la pensée écocritique. De plus, la fragmentation de la culture et de l'identité autochtones, autrefois partie intégrante et consciente du projet colonial⁸, est reprise par l'auteure qui, en la rendant visible, la déjoue.

De fait, *Kuessipan* n'est pas clairement diégétique, ne présentant ni péripéties organisées ni chronotope établi. Ces visions fulgurantes restent, somme toute, atemporelles bien qu'ancrées autour de la baie de Sept-Îles et des deux réserves innues ; elles apportent un éclairage à la fois documentaire et intime. Il serait cependant erroné de dire qu'il n'y séjourne pas de personnages fictifs, inventés par celle qui cherche à « voir la beauté » et « à la faire » (*Kuessipan*, p. 9). Il serait également dommageable d'ignorer la vivacité de la mosaïque qui émerge des coups de pinceaux de celle qui clame sa fierté d'être innue. Grâce à ces éléments et malgré l'architecture fragmentaire, la charpente d'un roman semble, en effet, prendre forme⁹.

Dans ces conditions, le fragmentaire *Kuessipan* pourrait subséquemment être transcréé, à condition que le film trouve des procédés permettant de tisser ensemble les micro-récits disparates, les étaye et les ancre dans un chronotope, sous peine d'être réduit à un film expérimental et de ne toucher alors qu'un public (très) averti. De concert avec Fontaine, Verreault opte donc pour un tel genre de transcréation : même si les coupes franches restent la transition de prédilection de ce film (rendant hommage à l'esthétique du fragment), une diégèse avec péripéties y est développée, les personnages sont placés dans un chronotope clarifié par plusieurs gros plans sur des cartes¹⁰ et évoluent le long d'un axe temporel chronologique.

⁸ « Imperialism and colonialism brought complete disorder to colonized people, disconnecting them from their histories, the landscapes, their languages, their social relations and their own ways of thinking, feeling, and interacting with the world. It was a process of systematic fragmentation (...). For indigenous people, fragmentation has been the consequence of imperialism » (Smith, 1999; citée par Baker, 2017, p. 22).

⁹ D'ailleurs, il n'en faut pas tant, d'après Marie-Laure Ryan, pour pouvoir parler de texte narratif, lequel doit créer un monde et le peupler de personnages et d'objets (« must create a world and populate it with characters and objects » [2004, p. 8]), subir des changements (« either accidents ("happenings") or deliberate human actions. These changes create a temporal dimension and place the narrative world in the flux of history » [2004, p. 8]) et, enfin, établir une intrigue à partir de motivations, de relations causales, etc. (« an interpretive network of goals, plans, causal relations, and psychological motivations around the narrated events. This implicit network gives coherence and intelligibility to the physical events and turns them into a plot » [2004, p. 9]).

¹⁰ Le territoire est en effet appréhendé, à trois reprises, à travers des cartes filmées en gros plans : d'abord, celle de la région de Sept-Îles (10'10'') tandis que la petite Mikuan projette d'aller

Le film de Verreault peut ainsi être résumé, beaucoup plus facilement que le texte, en quelques phrases : deux amies d'enfance de la réserve Uashat se perdent et se retrouvent à plusieurs reprises – l'une, acceptant sa condition de femme colonisée, l'autre, s'en extirpant grâce à sa plume. De surcroît, la réalisatrice a largement augmenté la diégèse filmique, ne se privant pas d'avoir recours à de nombreuses continuations paraleptiques¹¹. Ainsi, l'histoire d'amour avec un Blanc vient augmenter l'appel à la tolérance qui parcourt le roman en filigrane ; la relation parentale et la tragédie de la mort du frère rendent quant à elles hommage aux fragments biographiques du texte. En bref, le fragment subsiste dans l'esthétique de la coupe franche et le recours aux ellipses mais un nombre important de silences et d'omissions de l'hypotexte ont été comblés.

Problème de la dédicace et des destinataires

Le titre choisi par Naomi Fontaine, *Kuessipan*, est traduit « à toi » dès la page de couverture. Dans son blog, l'auteure indique que ce terme signifierait également « à notre tour¹² » et cette polysémie illustre bien, à mon avis, le balancement entre le besoin de s'adresser à l'Autre (au Blanc¹³) et celui d'interpeler une instance collective, la nation innue, à laquelle l'auteure s'identifie à travers la première personne du pluriel. En plus du titre, trois autres instances sont citées dans l'épigraphe du roman, qui rejoignent donc la liste des destinataires : sa mère,

retrouver son amie Shaniss exilée dans la seconde réserve innue ; ensuite celle du *Nutshimit* (32'40'') arpenté par les parents de Mikuan qui partent chasser l'original dans le respect des traditions ancestrales ; enfin à travers celle de la ville de Québec (1h06'49'') où Mikuan projette d'aller faire son CEGEP.

¹¹ Emprunt du concept de Gérard Genette (1982) pour définir ces continuations qui comblent des ellipses latérales (ou paralipses).

¹² Voir son blog : « *Kuessipan* veut dire : à mon tour, à notre tour de prendre parti, de se réaliser, d'être... (...) *Kuessipan*, surtout une envie de dialogue, de se comprendre mieux, de laisser derrière nous les vieux préjugés. » <http://innutime.blogspot.com/> (consulté le 3 juin 2022) L'auteure revient sur l'idée de la dédicace dans son entretien avec Claudia Larochelle : « Le premier [*Kuessipan*] s'adressait surtout aux Québécois, pour qu'ils aient un portrait de la vie dans une réserve, alors que celui-ci [*Manikanetish*], je l'ai écrit pour mes élèves. J'écris surtout pour rétablir une certaine dignité, parce qu'on sent encore les préjugés et l'incompréhension à l'égard des peuples autochtones » (2018, p. 82).

¹³ Quelques années plus tard, quand elle publiera *Shuni*, Fontaine ira plus loin : « j'ai du respect pour ceux, celles, qui s'aventurent sur les routes éloignées afin de travailler au sein de nos communautés. Comme Julie, j'admire leur courage et leur empathie. Je sais que l'intention est bonne. Mais je sais que ce n'est pas suffisant » (*Shuni*, p. 11) ; voir aussi : « Ce n'est pas que la modernité qui nous a presque tués. C'est l'idée impossible qu'une race puisse être supérieure à une autre » (*Shuni*, p. 61).

son amie d'enfance et son fils¹⁴. Si l'on pense, par ailleurs, aux différents passages où l'auteure joue avec les pronoms¹⁵, il est possible de se demander comment ces différents effets de dédicace pourraient être transcrés à l'écran, ce qui fait d'ailleurs écho aux difficultés de rendre hommage à la formule litanique d'autres passages listant différentes instances : « Lettre à mon bébé. Lettre à ma mère » (*Kuessipan*, p. 20)¹⁶.

Ces énigmes, tapies plus qu'avérées dans le paratexte, peuvent être regroupées comme la seconde difficulté à laquelle la transcréatrice s'attachera à répondre. Si l'on retrouve bien l'adresse au Blanc grâce à l'intrusion du personnage de Francis (Etienne Galloy) avec lequel Mikuan (Sharon Fontaine-Ishpatao) se liera, si l'amie d'enfance Shaniss (Yamie Grégoire) et la mère (Caroline Vachon) jouent en effet des rôles importants dans le film, le fils Marcorel, au centre de la quatrième partie du roman, en disparaît complètement. Cette omission peut sembler problématique étant donné que les questions de l'héritage et du rachat par la nouvelle génération¹⁷ est placée en exergue dans l'hypotexte puisqu'elles figurent en tête du programme décolonial de Fontaine.

Même si certaines adresses sont atténuées dans le film, il serait cependant fallacieux d'affirmer que le message politique qu'elles auraient véhiculé dans l'hypotexte y est complètement effacé. En effet, si l'histoire d'amour avec Francis semble diminuer l'animosité des Innus envers les Québécois, plusieurs séquences remettent cet antagonisme au cœur du récit : ainsi en est-il quand Shaniss et la famille de Mikuan apprennent que cette dernière compte partir à Québec pour continuer ses études, au CEGEP, avec Francis (1h05'). Ici, Shaniss accuse son amie de faire front avec le colonisateur, de renier ses origines et de participer à l'oppression de leur nation. De son côté, Mikuan argue avec violence que ce n'est

¹⁴ La dédicace va ainsi : « à ma mère qui a déchiffré / à Lucille pour son amitié / à Marcorel, ma poésie » (*Kuessipan*, p. 5).

¹⁵ Les fragments s'adressent parfois à « toi » (une personne de sa nation ou de sa famille, le Blanc, son fils nouveau-né, *etc.*), parfois à une instance désignée par la troisième personne du singulier (l'homme au tambour, *etc.*) ou du pluriel (les hommes du village, *etc.*). D'autres fois, les extraits se rapprochent d'une narration neutre et sans destinataire explicite.

¹⁶ Cet extrait rend hommage non seulement au cercle intime de la narratrice (bébé, mère, sœur, *etc.*) mais aussi à Dieu, à des entités politiques (« l'agente de l'éducation du Conseil de bande d'Uashat et de Mani-utenam »), imaginaires (« ce monde cruel », « les enfants du futur ») ou à des personnes désignées précisément mais dont il est difficile de définir l'identité avec certitude (Jean-Yves, Gabriel ou « William, mais pas le prince »).

¹⁷ D'après Christophe Prémat, qui se concentre sur le concept de survivance dans les littératures des Premières Nations, « in the spiritual survivance of the First Nations, there is a mixture of collective memories that are re-membered and reincorporated into the actions of new generations » (2019, p. 76).

pas la génération de Francis qui a volé leurs terres et qu'il est grand temps de se retrouver autour d'un dialogue épuré de tout racisme. L'animosité qui oppose les deux jeunes femmes est nouvelle pour la lectrice de *Kuessipan* où toute réflexion politique réside dans des moyens tels l'adresse et d'autres procédés stylistiques sur lesquels je reviendrai¹⁸. L'on en déduit donc que si la transcréatrice a atténué certaines marques du projet décolonial de l'hypotexte, elle les a réinjectées dans des scènes plus explicites et plus spectaculaires.

De manière plus directe, le système de l'adresse est transcréé à travers des utilisations plus ou moins complexes de la voix-off de Mikuan, édifiant au rang d'acousmètre une vérité qui ne sera audible que pour le public. A l'instar de la dédicace et de l'adresse, la voix-off s'adresse donc explicitement au champ extradiégétique. Ces dix passages en voix-off, souvent inspirés du roman, s'émancipent par leur concision et le fait qu'ils sont, pour la plupart, un mélange de différentes citations. Deux d'entre eux n'ont, à notre connaissance, pas de source romanesque et ont donc dû être inventés pour les besoins du film.

Plus concrètement, la quatrième intervention de la voix-off rappelle, en plus de représenter le style de l'hypotexte, ces passages où Fontaine accompagne le Blanc à travers la réserve. Cette séquence commence alors que les parents de Mikuan rentrent du *Nutshimit* d'où ils rapportent un orignal. Le père (Mike Innu Papu McKenzie) procède à la découpe et à la préparation de la viande et des plans successifs amènent jusqu'à la salle de classe où Mikuan, les samedis, suit un atelier d'écriture – c'est de là qu'elle récite le texte qui nous parvient en voix-off (42'00'' à 43'10''). Ce qui transparait le plus clairement, en amont de l'analyse, est la dissonance entre ce que raconte la voix de Mikuan et ce que montre l'image :

Mon centre du monde se situe dans une baie. Une baie de sable, recouverte de neige six mois par année. Les maisons ont une forme triangulaire. Du sable sur leur entrée [Plan moyen, le père fait cérémonieusement don du cœur de l'orignal à la mère] et une porte que l'on ne barre jamais. [Plan d'ensemble de la réserve d'Uashat] Si tu continues ton chemin droit devant, il y a le cimetière, [Plan moyen d'un chien qui court dans la neige] des croix en bois, des bouquets à leurs pieds. Il y en a peu. Ce n'est pas parce qu'on ne meurt pas beaucoup. [Plan large d'enfants, à vélo, sur la route] On ne

¹⁸ Ce n'est que plus tard que Fontaine commence à formuler une pensée politique explicite, ce qui est d'ailleurs suggérée dans une autre séquence du film où les pairs de Mikuan discutent, à l'école, de ce que devrait faire le conseil de bande si une entreprise étrangère leur proposait d'acheter leurs terres. Ces différents points de vue apportent une couleur politique à un récit qui en était dépourvu, en ces termes, sous forme littéraire.

peut pas s'égarer sur la réserve. [Plan moyen de Francis bouche bée, assis à une table] Elle est trop petite. Les enfants jouent sans surveillance. [Plan américain de Mikuan qui récite son texte dans le cours d'écriture] Les voitures sont habituées : elles roulent lentement. Les gens aussi marchent lentement. En continuant par là, tu verras le stade et ses estrades à la peinture rouge délavée. [Plan rapproché, portraits d'autres étudiants dans le cours d'écriture] Les choses vieillissent plus vite chez moi. Parfois, [plan d'ensemble de la classe d'écriture au bout de laquelle se tient Mikuan] sans que personne ne s'en rende compte.

Si l'image présente d'abord un portrait flatteur de la tradition (avec la préparation de la viande en gros plans, la joie provoquée par le don du cœur de l'original, *etc.*), elle sert ensuite à décrire la réserve où est convié, comme dans le texte, le Blanc, pour enfin dévoiler la réponse muette des interlocuteurs (Francis et les autres étudiants du cours de création littéraire), dans des portraits atemporels.



(Francis écoute le texte de Mikuan, *Kuessipan*, 2019, 42'37'')



(Mikuan termine de lire son texte, *Kuessipan*, 2019, 43'10'')

L'enseignant (Martin Desgagnés), personnage inspiré de celui qui a insufflé à l'auteure le besoin d'écrire, approuve pudiquement cette visite de la réserve où il

a été placé, comme ses étudiants québécois, dans la peau de l'Autre, celui qui « vient de l'océan » (*Kuessipan*, p. 38), à qui l'on offre de découvrir les épinettes, la baie et les îles. Il transparaît clairement de cet exemple que le problème des destinataires a été transcréé efficacement – et prend une forme tout aussi complexe, par le jeu entre le son et l'image, que dans l'hypotexte.

Problèmes de style

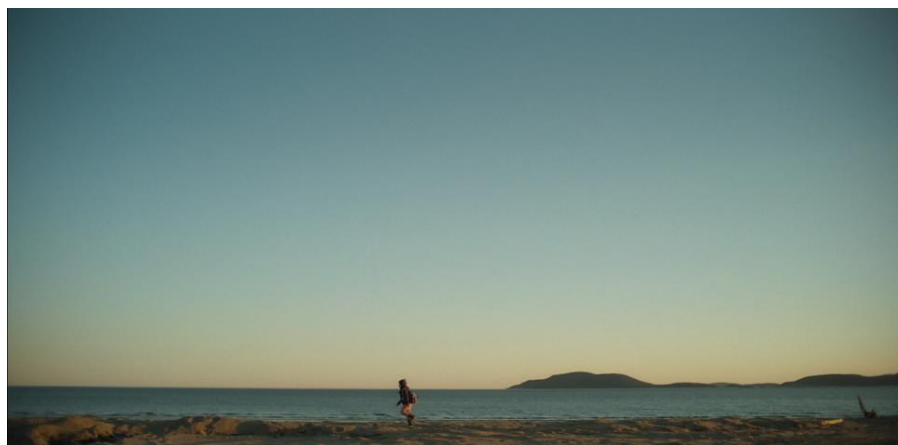
D'après la critique de l'œuvre de Fontaine, l'hypotexte opérerait le plus souvent pour un dépouillement stylistique aussi complexe que paradoxal : phrases nominales, esthétique du moindre (non-dits et ellipses¹⁹, silences et blancs de la page, contournement de l'écriture) ou du trop-plein (listes et prétéritives, aphorismes). Un ton liturgique²⁰ et des jeux sur le rythme ont également été soulignés. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas aisé de rendre ces effets stylistiques minimalistes à l'écran même si le dénuement des voix-off vient immédiatement à l'esprit comme un premier pas dans cette direction. Le débit est lent, la voix s'arrête plusieurs secondes entre chaque idée, reprend sans se précipiter. L'on peut, de plus, relever plusieurs passages de pause diégétique dans ce film, plutôt dense par ailleurs : la longue séquence de la préparation de la veillée mortuaire du frère de Mikuan, Metshu (Cédric Ambroise), en est un exemple extrême. Après avoir lentement et méticuleusement ramassé les perles éparpillées par Mikuan quelques jours auparavant (en très gros plan, comme si cette tâche était essentielle), les membres de la famille préparent les lieux, en silence, tandis que la voix-off annonce pudiquement : « Le silence. J'aimerais pouvoir écrire le silence » (1h17'44"). Tout aussi sobre est la huitième occurrence de la voix-off qui, alors qu'elle est serrée entre Francis et Shaniss pendant la veillée mortuaire, Mikuan annonce cette seule phrase : « J'ignore pourquoi je ne pleure jamais » (1h19'55"). Ces trois exemples de voix-off, par leur dimension brève et retenue, évoquent explicitement le style de l'hypotexte.

Un autre effet qui accentue cette esthétique du dénuement à l'œuvre dans le film réside dans les plans larges, en travelling, qui représentent le territoire des ancêtres lors de déplacements en voiture. Si le *locus* de la route est crucial, dans

¹⁹ Mise en abyme de l'effacement subi par les cultures des Premières Nations : « reveals the historical erasure of the Innu, who disappear after several waves of colonization » (Prémat, 2019, p. 87).

²⁰ Ce qui n'étonnera pas qui conçoit que la poésie est un choix stratégique de résistance contre la culture occidentale : « The Innu literature tends to select the poetic form as a strategic choice to express the resilience of the Innu identity. The poetic form is characterized by the use of nominal phrases, aphorisms, and short meanings » (Prémat, 2019, p. 71).

l'hypotexte, pour opposer les deux manières (Innuë/occidentale) de voir et de posséder le territoire, plusieurs panoramiques tiennent compte de l'attachement de Mikuan pour le *Nutshimit* et la beauté de ses paysages. La route est également l'objet d'un passage en voix-off²¹, quand Mikuan se rend pour la première fois, avec Metshu, au cours d'écriture. Ces travellings coïncident toujours avec une pause diégétique, perpétuant l'esthétique du moindre dans des moments clés du récit : quand Francis ramène Mikuan à Uashat après leur premier cours d'écriture, quand son père la conduit à Québec pour qu'elle poursuive ses études²². De manière identique, plusieurs plans d'ensemble fixes perpétuent le sentiment de lenteur propre à la méditation, comme lorsque Mikuan enfant traverse la baie de Sept-Îles dans le but de retrouver son amie, envoyée dans la réserve de Mani-utenam à une vingtaine de kilomètres de Uashat. La petite fille traverse, de droite à gauche et sans se presser, un plan présentant une plage immense, laissant au public le temps d'admirer le lieu qui l'entoure.



(Mikuan va rejoindre Shaniss à Mani-utenam, *Kuessipan*, 2019, 11'10'')

Enfin, la confrontation de deux effets de style opposés, l'un sobre, l'autre exubérant, transcrée ce qu'Huberman a noté sur le style de Fontaine, à savoir l'« alternance entre l'isotopie et la litote, c'est-à-dire entre d'un côté le désir de tout dire, et de l'autre, la subtilité et le minimalisme » (Huberman, 2019, p. 159). Si la transition entre l'enfance et l'adolescence de Mikuan et Shaniss (un fondu-

²¹ Troisième voix-off, correspondant partiellement au douzième fragment de l'hypotexte : « Les routes ne se ressemblent pas. Celle qui mène vers le nord. Celle qui nous ramène à contresens. Les cahoteuses pleines de poussière, sur lesquelles on avance tranquillement. Les asphaltées avec des lignes qui nous amènent à l'endroit même où on veut aller. Celles qui se laissent aller, trop peu fréquentées » (21'40'').

²² Neuvième voix-off : « J'ai inventé des vies. L'homme au tambour ne m'a jamais parlé de lui. J'ai tissé d'après ses mains usées, d'après son dos courbé. Et les autres vies, je les ai embellies » (1h49'07'').

enchaîné sur leurs mains enlacées) évoque une certaine idée de continuité, le choc qui en découle est violent : à la quiétude et à la douceur de la séquence de l'enfance répond la violence de la musique du bar et de l'environnement des adolescentes, droguées et sur le point de se faire traiter de « sauvages ».



(Pacte de l'amitié de l'enfance, *Kuessipan*, 2019, 12'36'')



(Sortie au bar des adolescentes, *Kuessipan*, 2019, 12'43'')

Alors que l'une est la dernière d'une série de partages forts entre Mikuan et Shaniss, la seconde amorce l'agonie de leur amitié, une fracture qui est suggérée par le jeu entre continuité et rupture de l'esthétique du film. Il s'avère donc que, contrairement à toute attente, plusieurs procédés sont rendus opérants par Verreault afin de promouvoir les effets stylistiques de l'hypotexte et de permettre au public d'avoir accès, à l'instar de la lectrice, à des moments d'ambivalence.

Problème du projet décolonial

Le projet décolonial porté par *Kuessipan* est finalement le dernier problème auquel se verra confrontée la transcréatrice. Ce projet passe, dans l'hypotexte, par

un élément formel (l'utilisation de la langue innue) auquel s'ajoute une réflexion conceptuelle présentant l'amour décolonial. Il s'avère tout d'abord que la langue innue occupe une place privilégiée dans ce texte pourtant principalement écrit en français. Certains passages élicitent des ponts entre les deux langues, alors utilisées dans une relation d'égalité²³, et s'apparentent au désir de défamiliariser lecteur et lectrice allochtones²⁴. D'autres passages prennent la forme de réflexions métalinguistiques²⁵ sur cette langue probablement méconnue du lectorat. En tant que lieu de décolonisation, l'innu « 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 » (Huberman, 2016, p. 117).

Rendant hommage à cette attitude, Verreault aménage un espace à l'innu dans sa transcréation, certes principalement en français. J'ai relevé une dizaine de séquences, réparties tout au long du film, où l'innu est utilisé (soit dans des dialogues, soit dans les voix-off). Dans la plupart des dialogues entre Mikuan (Metshu ou Shaniss) et les générations antérieures (parents ou grand-mère), l'innu est traduit par des sous-titres, provoquant la défamiliarisation attendue, la compréhension du public allochtone n'étant possible que grâce aux sous-titres²⁶. Pourtant, si les ancêtres s'expriment en innu, les jeunes leur répondent inmanquablement en français, un procédé qui souligne les conséquences de l'acculturation des nouvelles générations : bien qu'ils sachent parler innu, les personnages les plus jeunes optent pour la langue du colonisateur, matérialisant le sentiment d'aliénation intergénérationnelle, rupture à laquelle Fontaine essaie de pallier.

²³ « *Neka*, ma mère. *Mashkuss*, petit ours. *Nikuss*, mon fils. *Mikun*, plume. *Anushkan*, framboise. *Auetiss*, bébé castor. *Ishkuess*, fille » (*Kuessipan*, p. 26).

²⁴ D'après Huberman, « l'emploi de la langue autochtone au sein d'un texte français crée l'effet de défamiliariser le lecteur francophone de l'expérience de lecture et, par conséquent, de déstabiliser sa maîtrise du texte » (2019, p. 25).

²⁵ « Un chant triste. Comparable au blues. La langue innue presque chantée, aux intonations lentes, celles qu'on fait durer par des respaires. Le manque de voyelles rend la langue impénétrable, comme un appel à la nature, la dureté, l'écorce et les panaches » (*Kuessipan*, p. 25).

²⁶ En voici un relevé : quand, au retour du *Nutshimit*, les parents demandent à leurs enfants d'aider à ranger les affaires (4'20'') ; quand la mère de Mikuan prend des nouvelles de Shaniss, envoyée dans une autre réserve (9'00'') ; quand sa mère reproche à Mikuan de passer trop de temps avec Shaniss (18'10'') ; quand les parents de Mikuan et Metshu font leurs dernières recommandations avant de partir pour le *Nutshimit* (32'05'') ; quand les parents rentrent et découvrent la maison dévastée (40'20'') ; quand sa mère offre à Mikuan des boucles d'oreille en perles qu'elle vient de créer (49'00'') ; quand la grand-mère raconte ses souvenirs de ses ancêtres (1h28'50'').

Cela dit, plus le film avance, plus l'innu répugne à être traduit. Avec l'arrivée de Francis dans la réserve, les séquences en innu sont de plus en plus longues et le groupe familial semble prendre plaisir à cacher la signification de ce qu'ils disent au jeune homme – et au public allochtone. Car le public est placé dans la même situation (précaire) que le personnage, une situation d'où ressortent principalement des sentiments de malaise et de rejet²⁷. C'est le cas lors du réveillon où la famille au complet converse et rit en innu (1h13'00''), et de la scène de la veillée du corps de Metshu où les habitants d'Uashat prient et murmurent dans cette langue (1h19'). Dans ces scènes, Francis est encadré par les membres de la communauté qui vont à leurs affaires sans se soucier de lui. S'apparentant à un « nid de résistance » (Huberman, 2016) contre l'assimilation francophone, l'ensemble de ces séquences dénotent le désir de remettre la question de la langue au centre de la réflexion du projet décolonial, même si cela doit passer, dans un premier temps, par un rejet de l'instance allochtone.

La question de l'amour décolonial est le dernier point d'importance qui rend compte de ce qui a été en jeu lors du processus de transcréation. Emprunté à Chela Sandoval²⁸, ce concept établit l'idée que les relations d'amour avec enfants et aînés permettent non seulement le rachat mais constituent également un espoir de lutter contre l'acculturation :

la relation maternelle, la pédagogie des aînés et les silences dans le texte sont des nids de résistance intime face à la violence se déroulant au dehors. Les relations d'amour décolonial signifient non seulement les possibilités d'altérer les structures coloniales, mais aussi l'importance du rétablissement des relations vécues, affectives et positives afin de parvenir à cette altération (Huberman, 2019, p. 12-13).

Etablissant des liens avec les concepts de la survivance²⁹ et de la fierté des Premières Nations, l'hypotexte définit un certain nombre de ces nids de résistance afin de redonner confiance dans l'amélioration de la situation de sa nation. De cette manière, la répétition de scènes illustrant les soins entourant la grand-mère (Annis Desterres) transcrite subtilement l'amour décolonial porté à l'aînée. Diabétique, cette vieille femme est contrainte de se faire quotidiennement injecter de l'insuline par sa petite-fille Mikuan. Même si elles n'ont aucun effet sur la diégèse, ces scènes présentent les protagonistes dans un moment de connivence

²⁷ Ces deux sentiments sont évoqués par Francis quand il rompt avec Mikuan.

²⁸ Cité par Huberman (2016), *Methodology of the Oppressed*.

²⁹ « Reminds ancestral traditions that help to heal the wounds caused by the social and historical erasure of the indigenous communities » (Prémat, 2019, p. 76).

fort et, quand Mikuan part pour Québec, c'est à sa petite sœur qu'incombe ensuite la tâche de soigner l'aînée. Une troisième scène (1h09'02'') présente la transmission du savoir de Mikuan à la petite fille. Cette succession de vignettes implique l'idée que le cycle des soins prodigués à l'ancêtre ne saurait être interrompu sous aucun prétexte³⁰ et souligne l'attention portée à la survivance du lien entre les générations.

Finalement, la séquence du concours d'écriture représente peut-être le temps fort du film car, tout en clarifiant la teneur politique de l'hypotexte, elle met en exergue la fierté d'être innu ainsi que la nécessité d'instaurer un dialogue avec l'Autre-Québécois. Cette séquence (1h41'31'' à 1h45'03'') commence et se ferme sur la protagoniste, candidate à un grand concours d'écriture. Le texte décolonial est tout d'abord prononcé par la protagoniste à l'écran (il s'agit d'une voix-*in*) pour rapidement se désincarner en voix-*off*, invoquant alors des images qui ne manqueront de rappeler moult passages de l'hypotexte.

Dans ma langue maternelle, le mot liberté, au sens large, n'existe pas. Il n'y avait pas de limite, il n'y en avait jamais eu. Il faut peut-être d'abord connaître la captivité pour se figurer ce qu'est la liberté. [Plan épaule Mikuan] Je cherche un mot qui pourrait s'en approcher. Peut-être *Nutshimit* ? *Nutshimit*, c'est le territoire, celui des ancêtres. *Nutshimit*, c'est la paix. Le silence du ruisseau qui suit sa route, enfoui sous un mètre de neige. [Portrait de Shaniss, émue et fière, dans le public] *Nutshimit* n'est pas un lieu. C'est l'immensité. La réserve est un lieu. Je déteste ce mot. Mais puisqu'il existe, il faut le nommer. Je crois qu'il est possible, sans s'en rendre compte, que le lieu qu'on habite déteigne sur soi, de croire ces personnes qui nous dictent qui on est, de nous restreindre à un quotidien peu ambitieux et d'accepter docilement que nous sommes nés sans envergure. [Portrait des parents de Mikuan, attentifs et fiers, dans le public] La fierté n'est pas une émotion refoulée. Ni des plumes portées sur les cheveux. Ni des perles cousues sur ma veste. [Zoom lent sur le visage des parents] La fierté est quelque chose qui se construit. [Très gros plan sur un tambour qui bat en rythme³¹, la voix-*in* devient voix-*off*] Pour se tenir droit, il faut

³⁰ D'autres personnages prennent soin de la vieille femme au cours du film (comme la mère qui lui peigne affectueusement ses longs cheveux [18'00'']) et elle est au centre d'une séquence ésotérique où Mikuan la retrouve dans un tipi de fortune, dans le jardin, sous la neige, alitée sur les branches d'épinettes, heureuse de raconter des souvenirs de son grand-père.

³¹ Ne manquera pas de rappeler un extrait de la partie « Uashat » : « Le battement du tambour fait lever les femmes en premier. Se suivent les unes aux autres, dansent un pied en avant. [...] Les regards se croisent, les yeux fiers. Le désir d'être soi » (*Kuessipan*, p. 43).

d'abord se croire légitime. Et ici, peut-être, on peut se figurer ce que c'est que la liberté. [Scène de danse dans la salle communautaire, membres de la famille et autres personnages, heureux] [innu traduit par les sous-titres : « Toi qui comprends ce que je dis, j'aimerais que tu saches que ma fierté, c'est nous. Comme toi, je suis innue », longue pause] Car si mes pieds se laissent attirer par l'ailleurs [portrait de Shaniss], si ma tête ne se lasse pas d'explorer l'horizon, je saurai toujours où mon cœur est attaché. C'est peut-être un peu cela, la liberté. [Mikuan de dos, le public applaudit]

L'atemporalité de la *voix-off*³² couplée aux réactions du public accorde une surpuissance à la protagoniste innue qui décolonise l'espace à travers une kirielle de mots d'amour et d'appels à la tolérance. Comme le dit Fontaine lors d'un entretien : « Si on retrouve notre dignité, peut-être qu'on pourra se réapproprier notre culture » (Larochelle, 2018, p. 82).

Conclusion

J'en conclus que la réalisatrice a relevé nombre de défis transcréatifs de *Kuessipan*, offrant un film qui répond point à point à la définition de la (bonne) adaptation de Julie Sanders :

Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself [...], indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...]. Adaptation is frequently involved in offering a commentary on a source-text. [...] Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts 'relevant' or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating (2006, 19).

Ce dernier point, l'idée de la mise à jour, sur lequel je ne me suis pas attardée dans cette étude, est tout aussi crucial. En analysant cette dyade de récits, je m'étais en effet questionnée sur la provenance d'idées et de citations (dans les *voix-off* notamment) absentes du texte éponyme. Je m'étonnais de ne retrouver de l'hypotexte qu'une infime partie, d'avoir l'impression de découvrir le reste grâce au film, tout en restant subjuguée par la ressemblance entre ces deux récits. Dès la première séquence, présentant la famille de Mikuan et Shaniss à la pêche aux capelans, ce sentiment d'étrangeté s'est emparé de moi. Bien qu'absent de

³² Sur l'atemporalité de l'acousmètre, voir Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris : Les cahiers du cinéma, 1984.

l'hypotexte, ce passage aurait tout aussi bien pu y figurer puisque *Kuessipan* regorge de descriptions de scènes de pêche. Ce n'est qu'en me tournant vers les autres romans de Fontaine que je me suis rendue à l'évidence : ce passage provient de *Shuni*, son troisième roman paru l'année de la sortie du film.

Sous les lueurs de la lune et des lampes de poche, des milliers de capelans brilleront. Poussés par les vagues dans les filets. On ne pêche pas les capelans. On les cueille. On puisera les petits poissons, innombrables et frétilants. Et lorsque les seaux déborderont, l'émerveillement collé au visage, les pieds et les pantalons trempés, les enfants viendront se réchauffer dans nos bras. [...] Nos enfants sont notre histoire (*Shuni*, p. 118).

Chacun de ces éléments est représenté dans la séquence initiale du film, méticuleusement articulée afin de faire prendre la mesure de l'amour qui unit ces personnages, ces générations. La voix-off exprime l'idée de la résistance, présente dans un extrait de *Kuessipan* (« tout résiste dans ce moment » [3'20'']), pour ensuite accompagner le public à l'intérieur de la cabine surpeuplée, et se refermer sur le triste retour à la réserve, autre extrait emprunté à l'hypotexte (« J'aurais aimé que les choses soient plus faciles à dire, à conter, à mettre en page. Bien sûr que j'ai menti, que j'ai mis un voile blanc sur ce qui est sale » [4'20''])³³. Le film aura donc tissé ensemble des extraits de différents textes du corpus, mettant à jour les visions offertes par Fontaine.

Si, à l'orée du film, la voix-off explique avoir voilé ce qui était sale, celle qui ferme le récit est réparatrice et s'émancipe, drastiquement cette fois, du roman. Le portrait de la fille au ventre rond, temps fort du roman comme du film, se dégage en effet vivement du texte. Alors que, dans le roman, cette jeune martyre « commencera à vivre trop tard, [...] mourra trop tôt, complètement épuisée et insatisfaite » (*Kuessipan*, p. 11), elle devient une figure de résilience dans le film qui lui donne les traits de Shaniss. Dans la séquence de fermeture du film, l'amie d'enfance de Mikuan, enceinte une troisième fois, est plongée dans la lecture de *Nutshimit*, publié par le double fictif de Fontaine dans le film. La voix-off qui accompagne cette mise en abyme de la découverte du texte par Shaniss enceinte met à jour l'idée que l'on se fait du personnage dans le texte :

³³ Cette première occurrence de la voix-off combine des phrases clés des trois premiers passages du roman et d'un autre texte, les lie d'une manière à faire penser que la logique interne n'est pas dans le fragment mais dans le roman et, par extension, dans l'œuvre de Fontaine à considérer dans sa totalité.

La fille au ventre rond commencera à vivre quand la peur la quittera. Soulagée d'être elle-même, pour une fois. Elle veut seulement, comme toutes les autres, faire des enfants, une manière de faire grandir le peuple que l'on a tant voulu décimer, comme une rage de vivre ou de cesser de mourir. Le vois-tu, ce regard qui brille de l'intérieur ? Des yeux d'indienne qui ont tout vu et qui s'étonnent de rire souvent (1h49'07'' - 1h51'30'') ?

Cette seconde remédiation – de victime, la fille au ventre rond devient agente – clôt le visionnage de *Kuessipan* sur le visage rasséréiné de Shaniss, dans une adresse au public qui perdurera longtemps après le fondu au noir qui amène le générique de fin (1h51'30'').



(Shaniss lit *Nutshimit*, *Kuessipan*, 2019, 1h51'30'')

Bibliographie

Baker, Rachel, « 'Le désir d'être soi' : fragmentation et identités dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine suivi de texte de création *Sois qui peux* », Mémoire de Master, Université McGill, dir. Jane Everett, 2017.

Fontaine, Naomi, *Shuni*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2019.

Fontaine, Naomi, *Manikanetish*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2017.

Fontaine, Naomi, *Kuessipan – A toi*, Montréal : Mémoire d'Encrier, 2011.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

Huberman, Isabella, « Pratiques et poétiques des histoires personnelles dans les littératures autochtones francophones au Québec », thèse de doctorat, Université de Toronto, dir. Joëlle Papillon, 2019.

Huberman, Isabella, « Les possibles de l'amour décolonial : relations, transmissions et silences dans *Kuessipan* de Naomi Fontaine », *Voix Plurielles*, vol.13, n°2, 2016, p.111-127.

Larochelle, Claudia, « Entretien avec Naomi Fontaine », *L'Actualité*, Montréal, vol.43, n°2, février 2018, p.82.

Pascal, Marie, « Musique, rythmes et chants dans *Le Torrent*, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* transcrées à l'écran », *Les Cahiers Anne Hébert*, vol.15, 2018, p.150-170.

Prémat, Christophe, « The Survivance in the Literature of the First Nations in Canada », *Baltic Journal of English Language, Literature, and Culture*, vol.9, 2019, p.75-92.

Ryan, Marie-Laure, « Introduction », *Narrative Across Media – The Languages of Storytelling*, M-L. Ryan (ed), University of Nebraska Press, 2004, p.1-40.

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London&New-York: Routledge, 2006.

Vaillancourt, Marie-Eve, « Un héritage à habiter – Lecture géopoétique de *Kuessipan/A toi* et Puamun, le rêve de Naomi Fontaine », *Habitations : imaginaires et réalités autochtones*, vol.47, n°1, 2017, p.25-34.

Whelehan, Imelda, « Adaptation – The Contemporary Dilemmas », *Adaptations – From Text to Screen Screen to Text*, Cartmell&Whelehan (eds), Routledge: London&New-York, 1999, p.3-19.

Biobibliographie

Marie Pascal a obtenu son doctorat portant sur les parias et les marginaux dans la littérature et le cinéma québécois à l'Université de Toronto, en 2017. Elle est actuellement Assistant Professor à King's University College (Western University) où elle enseigne principalement les littératures francophones, le cinéma québécois et la langue française. Parmi ses articles publiés les plus récemment, nous trouvons : « L'écrit à l'écran : écriture, texte et lisibilité dans la transcréation québécoise » (*Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, vol. 30, n°1,

printemps 2021, pp. 25-48) ; « La mère abjecte dans la transcréation québécoise » (*Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, n°29, vol. 1, Printemps 2020, pp. 111-129). Elle codirige actuellement un ouvrage collectif portant sur Denis Villeneuve (Edinburgh University Press) et un dossier thématique sur la thématique de l'abjection dans les arts de la francophonie (Dalhousie University Press).