

Université de Montréal

**Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut :
réappropriation culturelle et esthétique du sacré**

**par
Karine Bertrand**

**Thèse de doctorat effectuée au
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences**

Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Études Cinématographiques

Avril, 2013

© Karine Bertrand, 2013

Université de Montréal
Faculté des Arts et Sciences

Cette thèse intitulée
Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut :
réappropriation culturelle et esthétique du sacré

présentée par
Karine Bertrand

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

André Gaudreault
Président-rapporteur

Germain Lacasse
Directeur de recherche

Élise Dubuc
Membre du jury

Denis Bachand
Évaluateur externe

Thèse acceptée le 4 juin 2013

Résumé

Cette thèse de doctorat porte sur le cinéma envisagé comme un agent de réappropriation culturelle pour les Premières Nations du Québec et les Inuit du Nunavut. De manière plus spécifique, nous avons cherché à comprendre comment les peuples autochtones et inuit se servent d'un médium contemporain pour prendre la parole, revendiquer leurs droits politiques et réécrire une histoire ayant été jusqu'à récemment racontée selon le point de vue de médiateurs externes.

À cet effet, l'emprunt d'éléments propres aux méthodologies autochtones, autant dans la forme que dans le contenu, auront permis de faire ressortir un aspect particulier des cultures autochtones, soit la manifestation d'une pensée orale centrée autour de la notion du sacré. La première partie de cette recherche est ainsi consacrée à la théorisation d'un sacré autochtone omniprésent dans toutes les sphères de leur quotidien, et qui se transpose à l'écran sous la forme d'une esthétique particulière, que nous nommons esthétique du sacré.

En outre, le visionnement et l'analyse de courts et de long-métrages autochtones et inuit ont fait ressortir avec force les principaux éléments d'une esthétique du sacré qui s'exprime entre autres à travers une éthique de travail privilégiant la collaboration communautaire et une écoute attentive de la parole de l'interlocuteur, ainsi qu'à travers la remédiation des récits issus de la tradition orale. Ainsi, l'exploration de l'œuvre documentaire d'Alanis Obomsawin met de l'avant l'importance du rôle joué par les femmes autochtones au sein de leurs communautés, celles-ci se présentant comme les principaux agents de changement et médiatrices de leur culture. Dans la même veine,

l'étude du projet Wapikoni Mobile nous a permis d'esquisser un portrait nouveau de la jeunesse autochtone, les œuvres réalisées par ces cinéastes néophytes reflétant l'importance pour eux de réactualiser la tradition tout en nourrissant des liens de confiance avec leurs aînés, ces gardiens de la mémoire. Enfin, le dernier chapitre portant sur l'élaboration d'une nouvelle cinématographie inuit démontre comment le cinéma est un outil apte à traduire avec justesse les subtilités présentes dans les récits issus de la tradition orale.

Mots-clés : cinéma autochtone et Inuit, pratiques orales du cinéma, tradition orale, esthétique du sacré, culture autochtone, méthodologie autochtone, analyse filmique, langues autochtones, cinéma et représentation, réappropriation culturelle, stratégies de résistance, histoire du cinéma québécois, postcolonialisme, communication interculturelle.

Abstract

This Ph.D. dissertation addresses the subject of First Nations and Inuit cinema, in Quebec and Nunavut. More specifically, we examine the role of cinema as an agent of cultural re-appropriation for Indigenous and Inuit communities, who have been using a western and contemporary medium to both claim their political and economic rights, and re-write a history that, until recently, has been told by external mediators.

Therefore, choosing to borrow elements found in indigenous methodologies, will have allowed us to bring into light a particular aspect of First Nations cultures, i.e. the manifestation of an oral thought process centered on the notion of the sacred. The first part of this thesis is thus dedicated to the theorization of the sacred, a notion that is envisioned by the First Nations peoples as a way of life that can be transposed on-screen through what we chose to name *the aesthetics of the sacred*.

Furthermore, the viewing and analysis of short and long-length films have allowed us to identify the principal elements of an aesthetic of the sacred that reveals itself in the work ethics of the filmmakers (participation of the community in the filmmaking process, attentive listening by the filmmakers of the person speaking) as well as in the remediation, on-screen, of oral tradition. Thereby, the exploration of Abénaquis filmmaker Alanis Obomsawin's documentary films has put forward the importance of the role played by native women in their communities, the latter remaining the principal agents of cultural change as well as the mediators of their stories and cultures. In the same way, examining the contents of the short films produced by the young Wapikoni Mobile filmmakers has allowed us to discover new facets of native youth, the majority

of those short films reflecting a desire to update tradition while building relationships based on trust with the elders of their community. Finally, the last chapter addressing the subject of Inuit cinematography, demonstrates how cinema presents itself as the medium most fit to translate accurately the subtleties found in stories hailing from oral tradition.

Keywords: First Nations and Inuit cinema, oral practices of cinema, oral tradition, aesthetics of the sacred, indigenous culture, indigenous methodologies, film analysis, cinema and representation, cultural re-appropriation, strategies of resistance, history of Quebec cinema, postcolonialism, intercultural communication.

Table des matières

Introduction	1
La déconstruction du mythe indien : sur les traces du reel injun	1
Research is ceremony : la méthodologie autochtone et le maintien du cercle sacré.....	17
Chapitre 1 – Cinéma autochtone, oralité et sacré	27
1.1 Les sciences humaines et la théorisation du sacré	27
1.2 L'évolution de la notion du sacré chez les peuples autochtones des Amériques : entre histoire et survivance	32
1.3 La structure des langues autochtones et le pouvoir magique des mots.....	50
1.4 La remédiation de la tradition orale et l'esthétique du sacré	67
1.4.1 L' <i>aura</i> de l'oralité telle que transférée à l'écran	67
1.4.2 L'esthétique du sacré et la remédiation de l'âme autochtone	74
Chapitre 2 – Cinéma autochtone et postcolonialisme : déplacements et exils d'une parole retrouvée.....	84
2.1 Les affres de la colonisation et la réhabilitation d'une indianité assumée au sein du Canada	84
2.2 Le postcolonialisme et la situation des Indiens d'Amérique	89
2.3 De l'Indien du discours à l'Autochtone qui se raconte : représentations autochtones et émergence des langues amérindiennes dans la littérature et le cinéma au Québec	97
2.3.1 L'Indien de papier et la voix du silence : littératures collectives et poèmes-prières	97
2.3.2 L'Indien de l'image et l'oralité du médium cinématographique	111
2.4 Le festin des morts et Ce qu'il faut pour vivre : la langue comme territoire de l'âme ..	127
Chapitre 3 – Alanis Obomsawin et la voix polyphonique des peuples autochtones du Québec.....	141
3.1 L'inscription langagière et le féminin sacré autochtone	141
3.2 Mother of Many Children et le lien filial indissoluble des femmes autochtones.....	163

Chapire 4 – Le Wapikoni Mobile et la redéfinition de l’identité autochtone178

4.1 La jeunesse autochtone et le re-tissage des liens intergénérationnels.....	178
4.2 Le projet Wapikoni ou la naissance d’une fleur nomade.....	187
4.3 Les créations wapikoniennes et la mise en lumière du sacré autochtone.....	197
4.3.1 Récits biographiques et défis contemporains : transmettre l’expérience pour mieux guérir	200
4.3.2 Médias et modernité : les nouveaux bâtons de parole des jeunes autochtones....	203
4.3.3 L’exploration et la réactualisation de la tradition : retrouver le sens du sacré.....	207
4.3.4 Les relations intergénérationnelles : colmater la blessure du temps.....	214
4.3.5 Le discours revendicateur des jeunes autochtones : pour retrouver cette peau qui aime	221
4.3.6 La trilogie identitaire de Kevin Papatie : œuvre métissée se situant entre l’arbre et l’écorce	223

Chapitre 5 – L’émergence du cinéma de fiction inuit : de *Nanook* à *Atanarjuat*.....231

5.1 Représentations inuit et décolonisation du regard blanc.....	231
5.2 Zacharias Kunuk et l’élaboration d’une nouvelle cinématographie inuit	244
5.2.1 La tradition orale inuit et la dimension relationnelle de la mémoire	244
5.2.2 <i>Atanarjuat</i> et le mode de tournage; retrouver le sacré à travers la reconstitution d’une communauté traditionnelle	249
5.2.3 Oralité, mémoire du corps, mémoire des lieux; redécouvrir le territoire de l’âme	254
5.2.4 <i>Auralité</i> et matières sonores : vocalisations inuit des origines de l’être	266
5.2.5 Le cinéaste-chaman et la magie de l’image; participation affective du spectateur et poétique de l’espace	272
5.3 Le journal de Knud Rasmussen : rencontres interculturelles et rites de passage.....	277
5.3.1 L’identité inuit, l’expérience mémorielle et l’empreinte de l’objet.....	277
5.3.2 Entre rupture et continuité : espaces de rencontre et métamorphoses du chaman	289

5.4 Le jour avant le lendemain de Madeleine Ivalu et Marie-Hélène Cousineau : pour une esthétique féminisante du sacré	295
5.4.1 Cinéma inuit au féminin et parole transcendante : représentations de la femme dans la trilogie d'Igloodik	295
5.4.2 La représentation symbolique du territoire et la dimension sacrée de l'image..	313
5.4.3 Du tiers absent au passeur de mémoire : présence blanche et relations interculturelles dans la trilogie d'Igloodik	320
5.5 Préservation et remédiation de la tradition orale dans le cinéma de John Houston.	337
5.5.1 L'épopée de <i>Kiviuk</i>	337
5.5.2 <i>The White Archer</i> (2010) : la visibilité du dispositif et la reconnaissance du peuple	353
Conclusion	361
L'avenir des peaux visuelles animées : rayonnement aural, intertribal et interculturel	361
Bibliographie.....	369

Remerciements

Cette recherche a été financée par le CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines) ainsi que par les généreuses contributions (bourse d'excellence et bourse de fin de rédaction) offertes par la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal.

Ce projet ambitieux n'aurait pu prendre son envol sans la précieuse collaboration de mon directeur de thèse, M. Germain Lacasse. Son regard frais sur les enjeux autochtones et sa bienheureuse *auralité* ont contribué à nourrir mon inspiration et surtout ma confiance. De même, le soutien indéfectible de M. Denis Bachand, qui n'a cessé de m'encourager et de croire en moi depuis le début de cette aventure, m'a permis de traverser avec courage les sentiers épistémologiques de la forêt doctorale.

Je tiens également à exprimer ma gratitude aux professeurs qui m'ont accompagné à un moment où l'autre de cette aventure, soit Michèle Garneau, André Gaudreault, Silvestra Mariniello, Vincent Bouchard, Martine Lagacé, Marie-Françoise Guédon, Stéphane-Albert Boulais et Fernando Andacht. Je remercie tout particulièrement le professeur Florian Grandena pour son soutien, sa générosité intellectuelle et ses sages conseils qui contribuèrent de manière significative à l'avancement de ce projet.

Migwetch, du fond du cœur, aux aînés Georges Sioui (Huron-Wendat) et Guy Bénard (Métis-Lakota) ainsi qu'à l'artiste sculpteur Denis Charette (Métis-Algonquin) qui m'ont accordé leur indispensable bénédiction. De même, *migwetch* à Pierre Laberge, Manon Barbeau, à tous les réalisateurs wapikoniens et particulièrement à Kevin Papatie

et Réal Junior Leblanc, vos œuvres poétiques ont certainement dicté la voie menant à la découverte d'une esthétique autochtone du sacré.

Sur une note plus personnelle, j'aimerais remercier Luc Pilon et Nathanaëlle Vincent pour leur généreuse hospitalité, leur foi en ce projet m'a permis de surmonter de nombreux obstacles avec le sourire. Dans la même veine, le soutien constant, l'écoute patiente, la présence revigorante, la curiosité intellectuelle et la loyauté indéfectible de Cassandra Blier font en sorte qu'il existe quelque part dans l'éther doctoral une étoile dorée (et peut-être même toute une constellation) qui porte son nom. Enfin, je souhaite communiquer ma gratitude à ma famille, Chantal, Luc, Kim et Josée, pour leur générosité, leur amour inconditionnel et pour me rappeler à la simplicité, l'humour et la joie du partage. À ma meilleure amie, confidente, et accompagnatrice depuis toujours, ma grand-mère Denyse, mille mercis, aucun écrit ne saurait exprimer l'étendue de mon amour et de ma gratitude envers cette grande dame du sacré.

Pour cette vive lumière qui brille en lui et qui éclaire et réchauffe mes sentiers, pour son écoute attentive et son vif intérêt envers ce projet qui a pu voir jour grâce à son soutien, pour ces éclats de rire partagés, pour cette alchimie intellectuelle et intime où se rencontre nos âmes, je remercie mon partenaire de vie Stéphane. Merci à mes deux magnifiques belles-filles Marimyel et Shanoukya, pour leur accueil et leur amour. Aux deux éblouissantes étoiles de ma vie, Noam et Elinook, vous êtes sans conteste ma première source de joie, d'amour et d'inspiration, celle qui m'incite à donner le meilleur de qui je suis, à vous transmettre aussi cette volonté de rêver et d'oeuvrer avec passion pour que tous vos rêves puissent un jour se réaliser.

Je dédie cette thèse à la mémoire de mon grand-père Ronald
(*Papou*) celui qui m'a appris la voix de mes racines autochtones,
d'un sacré retrouvé dans la complicité des liens, dans les replis de la
Terre Mère, dans la sensibilité, l'émerveillement et la douceur.

*Menutakuaki aimun,
apu nita nipumakak.*

*Tshika petamuat
nikan tshe takushiniht.*

Quand une parole est offerte,
elle ne meurt jamais.

Ceux qui viendront
l'entendront.

– Joséphine Bacon
Bâtons à message/Tshissinuatshitakana

Introduction

La déconstruction du mythe indien : sur les traces du reel injun

Growing up in a reservation the only show in town was movie night in the church basement. Raised on cow-boys and Indians, we cheered for the cow-boys, never realizing we were the Indians

– Neil Diamond, *Reel Injun*

Dans un texte intitulé « Le sentiment de la terre », l'écrivain et dramaturge d'origine huronne-wendat Yves Sioui-Durand (1991) pose d'entrée de jeu la délicate question de l'identité amérindienne au Québec, à une époque où le discours de l'élite intellectuelle autochtone émerge peu à peu, annonçant à l'État et au monde entier que « le fardeau du sauvage est de porter l'*américité*¹, le savoir moral de la terre, comme le projet d'une révolution morale et culturelle de toutes les Amériques » (Giroux, 2008, p. xxv). En outre, si la flamme jadis vacillante d'une sagesse autochtone ancestrale parvient aujourd'hui à traverser le filtre de la raison, diffusant la lumière persistante d'un *savoir-être* et d'un *savoir-faire*² dynamiques en processus de régénérescence, c'est en partie grâce aux porteurs de ce flambeau, constitués d'une nouvelle vague d'historiens,

¹ L'historien Huron-Wendat Georges Sioui définit le concept d'*américité* comme « une vision acquise au contact des peuples autochtones de l'Amérique, du Grand Cercle Sacré des Relations de Parenté reliant tous les êtres » (2008, p.34).

² L'auteure Natacha Boucher introduit la notion de savoir-faire et de savoir-être autochtones en déclarant qu'à l'instar de la tradition orale et de la langue, qui sont pour les autochtones à la fois une façon de faire et une façon d'être, les *savoir-faire* inuit incluent l'enseignement (par tradition orale ou observation) des pratiques telles que la chasse, la pêche, le trappage, l'artisanat, la confection d'objets utilitaires – donc tout ce qui est relié davantage à la culture matérielle, tandis que le *savoir-être* est directement en lien avec la transmission (récits autobiographiques ou biographiques, mythes cosmogoniques, légendes) d'un système de valeurs traditionnelles (humilité, humour, entraide, honnêteté) que l'on retrouve chez la plupart des peuples autochtones. En outre, le savoir-être, donc ce système de valeurs, est implicitement présent dans le savoir-faire (culture matérielle) (2005, p.15).

d'auteurs et d'artistes autochtones, inuit et métis qui, s'appropriant les objets, les techniques et les pratiques propres à la modernité et à l'Occident, les investissent d'une connaissance millénaire (*l'âme autochtone*) de manière à les *autochtoniser*. De même, reconnaissant l'urgence de forger une nouvelle identité autochtone sur des composantes « idéologiques, politiques, culturelles, économiques et familiales définies par les sociétés autochtones elles-mêmes » ces acteurs engagés ne prétendent pas détenir le pouvoir (ou même la volonté) d'effacer la marque du métissage (réel et symbolique) Blanc/Autochtone, dans l'espoir d'un retour impossible à la supposée pureté culturelle d'avant les premiers contacts. Plutôt, leurs propositions vont dans le sens d'une prise de conscience communautaire et d'un renversement du balancier assurant un meilleur équilibre identitaire, où la composante « blanche » cesse de porter ombrage à la tradition autochtone en voie de renouvellement (Tremblay, 1989, p.517). Et si, comme l'affirme Dickason, la réaffirmation de l'identité autochtone n'est pas surgie du néant, « les Amérindiens ayant toujours eu une idée nette de ce qu'ils étaient », la nouveauté, renchérit l'auteure, réside dans le fait « qu'ils exigent de la société dominante qu'elle reconnaisse cette identité » (1996, p.419). Cette reconnaissance implique par ailleurs un repositionnement du statut de l'Autochtone au sein de cette même société, ce dernier revendiquant un rôle lui permettant d'être impliqué dans le processus d'évolution et de transformation du monde dans laquelle il vit, comme le souligne Yves Sioui-Durand :

Les peuples amérindiens ne se veulent plus objets de l'histoire, mais créateurs de modernité et de civilisation, sujets d'une histoire véritablement humaine et qui serait à inventer. La reconnaissance actuelle des peuples amérindiens traduit et légitimise une redéfinition de l'Amérique; elle sert aussi de prémices à une véritable paix sociale entre les états qui composent l'Amérique (1991, p.35).

Dans cette veine, alors que la période actuelle comporte des enjeux de taille pour les nations autochtones du Québec et des Amériques (revendications territoriales, autodétermination et autonomie gouvernementale, développement économique) ces derniers ont à négocier au quotidien avec des représentations sociales et culturelles de nature discriminatoire, où l'image hollywoodienne du Noble Sauvage/Guerrier sanguinaire se voit perpétuellement recyclée, portant les masques interchangeables d'une perception coloniale déformante, faisant de l'Autochtone cette créature irréaliste qui semble constamment être sur le point de disparaître.³ Ainsi, les prêtres missionnaires (en mal de sujets chrétiens) venus convertir les peuples d'Amérique ont vu en l'Indien le sujet parfait d'assimilation, de par sa nature *docile* et *conciliante*, alors que le gouvernement américain a contribué à la transformation du guerrier sauvage en héros patriotique lors de la Seconde Guerre mondiale (entre autres avec l'utilisation du Code Navaho⁴), et que les cinéastes et autres artistes engagés de la Révolution tranquille au Québec (1960-1980) en ont fait le noble symbole de revendications identitaires et de la quête idéaliste d'un pays à réinventer. Aujourd'hui encore, les fragments épars d'une *indianité* fantomatique et à bien des égards mise en réserve par l'État doivent être intégrés à la mosaïque multiculturelle d'un pays plongeant jadis ses racines dans un vaste territoire dont la mémoire ancestrale (le chant de la terre, le récit des montagnes,

³ Par exemple le *Vanishing Indian* de Kilpatrick (1999) et *L'Indien de papier* de Therrien (1995).

⁴ Les *Navahos code talkers* furent des opérateurs radio et agents de communication entraînés par l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale. Le choix de la langue navaho, qui fut transformée en code impénétrable par les forces américaines, se justifiait par le fait que cette langue, qui appartenait à la famille des langues na-déné, était incompréhensible pour les autres tribus et peuples du monde. De plus, la tribu Navaho était la seule à ne pas avoir été envahie par des étudiants allemands durant la période précédant la guerre. Le code navaho comporte la particularité d'être le seul code de l'histoire à ne jamais avoir été brisé (<http://www.navajocodetalkers.org/>).

l'appel du tambour) aurait été progressivement effacée par l'empreinte coloniale. Devant le défi colossal d'une reconnaissance de la spécificité et du caractère distinctif de leurs sociétés, ainsi que d'une réappropriation de leur culture contrainte à vivre avec les échos de caricatures passées, les peuples autochtones ont entrepris la réécriture (réelle et symbolique) de leur survivance, puisant dans le terreau fertile de la tradition orale les éléments nécessaires à la régénération « de la racine millénaire de leur existence » (*ibid.*, p. 36). Dissimulées sous l'enveloppe fragile d'une langue empruntée, la lucidité du regard et la persistance d'une voix-poème qui se veut synonyme de langage luttent avec acharnement contre la dépossession d'un corps-territoire désarticulé par l'intransigeance et l'amnésie de l'histoire moderne. Or, s'il est important de reconnaître la présence (aussi disparate soit-elle) d'une nouvelle génération d'Autochtones œuvrant par exemple dans les domaines du droit, de la politique et de la médecine, dans le but avoué d'améliorer de manière concrète les conditions de vie présentes et le sort futur des communautés autochtones du Québec, les premiers acteurs de la transformation réelle et symbolique de la condition autochtone sont sans aucun doute les nombreux artistes, poètes, écrivains et cinéastes qui se présentent comme les *chamans*⁵ contemporains d'une culture postcoloniale devant être redynamisée, ces derniers réinjectant dans l'écriture, les images, les toiles, les lithographies et autres œuvres d'art une partie de la

⁵ Le terme chaman, qui sera utilisé à plusieurs reprises dans cette thèse, fait référence au titre attribué au guérisseur (rêveur, conteur) d'une communauté ou d'un clan. Plusieurs nations (dont les Innus de la Côte-Nord du Québec) affirment ne pas posséder de mot pouvant traduire avec exactitude ce qu'est un chaman (ou homme médecine), le désignant parfois comme celui qui travaille avec l'aide d'esprits familiers. Dans son ouvrage *Le rêve et la forêt*, l'anthropologue Marie-Françoise Guédon nous apprend que le peuple Déné Athabaskan (de l'ouest de l'Amérique septentrionale) nomme ainsi ceux que nous appelons aujourd'hui chamans : « ceux qui rêvent », « ceux qui guérissent » ou encore « ceux qui savent quelque chose » (2005, p.2). Or, ce terme est bien souvent utilisé à tort et à travers, la figure du chaman ayant fait les frais de la représentation hollywoodienne et de charlatans exploitant le personnage à des fins économiques.

médecine cérémoniale traditionnelle, que ce soit à travers une éthique de travail (*savoir-faire*) basée sur le respect des valeurs fondamentales autochtones (respect, intégrité, communauté, pouvoir) où à travers le contenu des œuvres reflétant un *savoir-être* (guérison, honnêteté, compassion, lien avec le territoire) réactualisé dans les objets de diffusion modernes (télévision, cinéma, Internet).

Par ailleurs, il existe depuis les vingt dernières années un intérêt renouvelé pour les études autochtones, par exemple au niveau de l'histoire et de l'anthropologie, où l'on remarque une forte tendance à l'enregistrement (magnétophone, vidéo) et à la consolidation du savoir traditionnel autochtone et inuit, entre autres à travers le processus de remémoration des aînés qui partagent avec chercheurs et vidéastes une connaissance (légendes, récits autobiographiques, mythes, fragments de mémoire) sur le point de disparaître (voir Therrien, 2002, et Trudel, 2002). De même, si de nombreux articles et ouvrages ont paru en ce qui concerne le domaine de la littérature (voir les ouvrages de Boudreau, 1994, Gatti, 2004, et Maurali, 2008) et celui du théâtre autochtones au Québec – voir G. Sioui Durand (2009) et Saint-Amand (2010), ceux-ci mettant en lumière les œuvres d'artistes reconnus tels que le dramaturge huron-wendat Yves Sioui-Durand, l'écrivain métis-algonquin Bernard Assiniwi (1972, 1993) et la poète innue Joséphine Bacon (2009) il existe encore très peu de textes scientifiques abordant la question du cinéma autochtone au Québec. De fait, les documents existants sur le cinéma autochtone sont pour la plupart américains (Aleiss, 2005, Kilpatrick, 1999, Leuthold, 1998, Stedman, 1982, Wood, 2008) la majorité de ces auteurs consacrant la plus grande partie de leur ouvrage à décrire et à analyser l'histoire de la représentation autochtone dans les films hollywoodiens, exception faite de Leuthold, qui se penche sur

l'esthétique des médias autochtones et de Kilpatrick, qui, dans le dernier chapitre de *Celluloid Indians*, traite de l'émergence de cinéastes et d'écrivains autochtones dans la décennie 1980-1990. Dans cette veine, si le cinéma des aborigènes d'Australie et celui des Premiers Peuples d'Amérique (États-Unis) connaît un essor sans précédent depuis les 20 dernières années, obtenant une reconnaissance internationale avec la sortie de films tels que : *Rabbit Proof Fence* (2002) et *Ten Canoes* (2006) en Australie et *Powwow Highway* (1989) et *Smoke Signals* (1998) aux États-Unis, ce n'est que depuis le début du 21^e siècle que celui-ci commence à se faire connaître au Québec, entre autres avec la création du projet Wapikoni Mobile (2004), un studio nomade de création musicale et cinématographique offrant aux jeunes autochtones l'opportunité de réaliser un court-métrage de leur cru, ainsi qu'avec la sortie du premier long-métrage de fiction autochtone québécois, *Mesnak* (2011), une réalisation du prolifique auteur Yves Sioui-Durand. Un peu plus au Nord, dans le territoire canadien du Nunavut, le succès phénoménal du premier volet de la Trilogie d'Igloodik, le film *Atanarjuat* (2001) de l'Inuk Zacharias Kunuk, créateur de la première maison de production vidéo autochtone indépendante (Igloodik Isuma Productions), a permis de propulser le film autochtone vers de nouvelles sphères de visibilité, la légende du coureur rapide donnant naissance à moult textes et thèses (Evans (1999), Huhndorf (2003), Chartier (2005), Paquette (2006) Jeanroy (2007) Ochuko (2007) cherchant à démystifier l'œuvre originale de Kunuk. Or, si les informations pullulent en ce qui concerne *Atanarjuat*, les deux volets suivants de la trilogie, *Le journal de Knud Rasmussen* (2006) et *Le jour avant le lendemain* (2008) demeurent pratiquement inconnues, et ce malgré la richesse de ces œuvres et l'intérêt pour les chercheurs de mettre en relief le contenu ainsi que l'approche utilisée dans la

création des trois films. Quoi qu'il en soit, il demeure que cette nouvelle visibilité des peuples autochtones, accompagnée d'un droit de parole et d'une volonté de création, font en sorte qu'ils vivent présentement une période charnière de leur histoire. À la croisée des chemins, vivant au sein d'une société multiculturelle où les défis sociaux et les enjeux politiques entraînent de sérieuses remises en question de la politique d'intégration canadienne, les Premières Nations apprennent peu à peu à maîtriser le langage (judiciaire, économique, politique) de la société dominante pour faire valoir leurs droits en tant que Premiers Peuples et gardiens de ce territoire. Parmi les tactiques utilisées pour se faire reconnaître, le cinéma demeure pour les Autochtones un des outils les plus efficaces de renversement d'une représentation, en se faisant à la fois appareil d'enregistrement d'une tradition orale en voie de disparition (avec la mort des aînés, derniers détenteurs de la connaissance ancestrale) et dispositif permettant un renouvellement de la culture ainsi que la consécration d'une alliance constructive entre le traditionnel et le contemporain.

Dans cet ordre d'idée, nous souhaitons nous pencher, dans le cadre de cette thèse, sur le cinéma envisagé comme outil de réappropriation culturelle pour les Premières Nations du Québec et pour les Inuit du Nunavut. De manière plus spécifique, nous souhaitons comprendre davantage la façon dont le cinéma (considéré à la fois comme instrument technique et médium) peut contribuer à rendre aux Autochtones le pouvoir de la parole, en se présentant comme une *médecine*⁶ (dans le sens autochtone du terme)

⁶ Le terme médecine, plus communément utilisé dans la langue anglaise (*medecine circle, medecine pouch, medecine wheel, medecine bundle*), désigne chez les peuples autochtones « les attitudes ancestrales vis-à-vis la maladie et la santé » ainsi que l'utilisation de différents concepts (sacred circle), modes de pensées (*medecine wheel*) objets (herbes sacrées, talismans) et rituels (tente tremblante,

contemporaine, en permettant la diffusion, la traduction ainsi que l'amplification de la voix du peuple, celle-ci se voyant souvent représentée par un narrateur (conteur) interne ou externe à la diégèse. À cet égard, nous verrons que le cinéma se révèle un médium idéal du transfert et/ou de la remédiation de la parole et des récits propres à la tradition orale et au *savoir-être* autochtone, en s'offrant comme un espace d'expression propice à la créativité cyclique, « d'une part en restituant aux êtres et choses leur mouvement naturel, d'autre part en les projetant, libérés de la pellicule [...] sur une surface où ils semblent autonomes » (Morin, 1958, p.15). Rompant ainsi avec le mode statique de l'écrit, le cinéma, à l'image du chaman autochtone, peut provoquer la compression et la dilatation du temps afin d'offrir au public la fluidité d'une présence immatérielle reconstituée dans un temps nouveau, et portée par une parole qui tour à tour choisit de s'incarner dans l'image ou de s'émanciper de cette dernière. Dans cette veine, l'analyse de courts et de longs-métrages autochtones et inuit réalisés au Québec et au Nunavut dans la dernière décennie sera présente de façon ponctuelle tout au long de cette thèse, afin de faire rejaillir la prégnance d'une esthétique commune à ces œuvres, et au cœur de laquelle se retrouve la notion de sacré, un sacré qui se conjugue au gré de l'évolution des croyances et des transformations de la langue, en correspondance avec le dynamisme interne et externe des cultures autochtones contemporaines. C'est ainsi que le premier chapitre, intitulé *cinéma, oralité et sacré* traitera d'entrée de jeu de cette notion centrale « d'esthétique du sacré », autour de laquelle seront esquissés les principaux canevas de notre réflexion sur le rôle de la langue et de l'oralité au sein du cinéma autochtone,

sundance, smudging) qui se présentent comme des moyens de guérison du corps et de l'esprit (Peelman, 1994, p.84-85).

l'esthétique étant envisagée de manière globale comme étant cet élément qui « à la fois veilleuse et rêveuse, unit rêve et réalité, [dé-réifiant] la magie du cinéma, détournant la perception de veille hors de la pratique, vers l'imaginaire et les perceptions affectives » (*ibid.*, p.131). En plus de dégager quelques définitions précises de termes appartenant au domaine du cinéma et à celui de l'anthropologie, afin de faciliter leur mise en contexte au sein d'un document de recherche, ce chapitre cherchera à faire ressortir les correspondances entre le « sacré » du cinéma ou ce qu'Edgar Morin (1958) désignait comme « l'âme du cinéma » et ce sacré contenu dans le *savoir-faire* et dans le *savoir-être* autochtones, ces éléments pouvant être identifiés tour à tour dans le contenu des œuvres analysées et dans l'éthique de travail (processus de tournage) des cinéastes autochtones et inuit qui investissent leur objet de création d'un pouvoir et d'une intention bien précises, faisant de l'acte de filmer une cérémonie autour de laquelle se rassemble une communauté réelle et filmique. De même, comme nous accordons au langage et à l'oralité un rôle déterminant au sein de l'esthétique développée par les cinéastes autochtones, la langue étant pour eux un processus dynamique, un long poème où le verbe engendre le verbe et courtise le silence (par exemple le mot arbre en Lakota se traduit par « celui qui se tient debout pour grandir »), la question du langage non verbal (la notion de *tact* de Bakhtine) et de la gestuelle sera abordée de front, de même que la relation particulière qui existe entre les images, la parole et les interstices de silence tissant les fils invisibles d'un dialogue narratif où l'ellipse se fait tantôt discours, tantôt paysage. Suivant cet ordre d'idées, c'est justement d'absence (de paroles, de dialogues et même d'une présence-absence) dont il sera question dans le second chapitre, qui aborde le sujet de la présence et de la représentation autochtones dans un

contexte caractérisé par la persistance (à plusieurs égards) de relations de type coloniales, où le dialogue entre les peuples autochtones et la société dominante demeure une denrée rare et improbable, l'État étant celui qui fixe encore et toujours les termes d'une *indianité* cristallisée par l'histoire et par une appropriation symbolique du territoire de *l'âme autochtone* (donc une assimilation), où les différentes stratégies de résistance sont mises en danger par des obstacles provenant de l'intérieur même des communautés autochtones (par exemple la corruption et la quête du pouvoir au sein des conseils de bande, la mauvaise gestion politique et économique des acquis par les chefs et leaders autochtones et la volonté d'abandonner complètement un mode de vie et une pensée traditionnelle pour des raisons économiques). Dans ce contexte, il sera pertinent d'interroger l'efficacité et la persistance des différentes stratégies récentes d'émancipation et de réappropriation culturelles des Premières Nations du Québec, en cette période transitoire où l'on remarque un réajustement du regard extérieur sur les Autochtones (du moins au sein des communautés scientifiques) et où le terme *postcolonialisme* peut davantage être envisagé, particulièrement en ce qui a trait à l'adoption de divers médiums occidentaux (littérature, arts visuels, théâtre) qui sont d'abord *autochtonisés* (par exemple les textes littéraires dans lesquels on incorpore par fragments la langue traditionnelle et d'autres éléments de la tradition orale) et ensuite utilisés comme de puissants instruments de décolonisation. Enfin, en retraçant les origines et les variations de la représentation autochtone dans le cinéma documentaire et de fiction, (États-Unis et Québec) il sera possible de briser le mythe d'une évolution quelconque de cette représentation au fil du temps, les fluctuations dans les modes de représentations pouvant davantage être comprises en examinant la qualité de la relation

du cinéaste avec ses protagonistes, ainsi que le lien collaboratif (et de confiance) faisant de l'acte de filmer un processus dialogique (et bien souvent poétique). Dans les chapitres subséquents, nous chercherons à découvrir comment les Autochtones ont répondu à cette représentation en utilisant un outil contemporain pour reprendre la parole, reconstruire l'image de leurs peuples (rééducation du regard blanc) et réactualiser leurs traditions, l'analyse d'œuvres récentes nous offrant la possibilité de faire le constat, malgré la grande diversité du contenu des films produits (fictions et documentaires, longs et courts-métrages), d'une certaine homogénéité en ce qui concerne le message transmis (*savoir-être*) et surtout l'éthique de travail (*savoir-faire*) utilisés par ces cinéastes. En ce sens, l'étude de l'œuvre d'Alanis Obomsawin, première (et seule) dame du cinéma documentaire autochtone au Québec demeure incontournable, cette dernière ayant posé pendant plus de quarante ans les fondations propices à la construction d'un cinéma qui réussit non seulement à faire entendre la voix d'un peuple et à raconter de l'intérieur l'histoire de leurs luttes et de leurs revendications, mais aussi de proposer, à travers l'utilisation d'une esthétique sobre où la parole supplante l'image, la création d'un espace presque entièrement dédié « à la contemplation, à la conversation et à la réflexion » (Lewis, 2006, p.66). Considérant l'apport inestimable de l'œuvre documentaire d'Obomsawin, qui fut pendant de nombreuses décennies l'unique porte-parole (dans le domaine du cinéma) de son peuple, il est étonnant de constater le fait que très peu de chercheurs se sont consacrés à l'analyse de ses documentaires, l'ouvrage de Randolph Lewis (anglophone et américain) demeurant la seule référence complète, à la fois biographique et analytique, d'une grande partie de l'œuvre abondante et diversifiée de la cinéaste. De plus, la plupart des auteurs ayant commenté (succinctement) le travail

de la documentariste se sont en général attardés sur ce qui demeure le film phare d'Obomsawin, *Kanehsataké 270 ans de résistance*, le documentaire offrant un point de vue de l'intérieur sur un événement (la Crise d'Oka) qui ébranla fortement le Québec, suscitant une vague médiatique sans précédent, où le mythe du guerrier Indien (à travers une nouvelle cohorte de *warriors* mohawks) fut réactualisé, embrasant la flamme du conflit qui sévissait entre l'État et les Autochtones. Or, dans le cadre de notre problématique, il sera intéressant d'examiner de plus près deux oeuvres méconnues de la cinéaste, où le climat politique et revendicateur de ses films les plus connus s'accompagne d'une volonté de protéger une histoire et une tradition (les siennes) en l'enveloppant d'une parole sacrée, celle de ces femmes autochtones « porteuses de mémoires » qui, parlant la langue de l'intimité, invite les spectateurs à découvrir comment se manifeste, au sein des cultures traditionnelles autochtones, *un féminin sacré* trouvant de nouvelles voies (voix) d'expression.

Dans la continuité de l'œuvre d'Alanis Obomsawin, le projet innovateur de la réalisatrice Manon Barbeau, le Wapikoni Mobile, offre aux jeunes autochtones vivant dans les réserves l'opportunité d'exprimer, à l'aide de la caméra, leurs points de vue, valeurs et combats quotidiens en ce qui a trait à des sujets d'actualité tels que les taux de suicide et de décrochage scolaire élevés, les problèmes de violence conjugale et de consommation, ainsi que le phénomène de la disparition des jeunes femmes autochtones dans les communautés, tout en leur permettant de renouer avec les éléments plus traditionnels de leur culture, particulièrement en ce qui a trait aux rapports intergénérationnels et au réapprentissage de la langue. L'intérêt pour cette initiative, au-delà de sa nouveauté et de ses visées sociales, se situe entre autres au niveau des

ramifications du projet à l'extérieur des frontières nationales, que ce soit à travers la participation des jeunes créateurs à de nombreux festivals célébrant les films autochtones, ou par les échanges avec diverses nations autochtones (Pérou, Bolivie, Brésil, Nouvelle-Calédonie) nourrissant les mêmes visées que le Wapikoni, et dont le partage des connaissances et de différentes méthodologies contribue à enrichir et à élargir les territoires (réels et cinématographiques) explorés par les jeunes et par les formateurs qui les accompagnent. Par ailleurs, malgré sa relative nouveauté, le projet fut récemment la cible de critiques mettant en doute la légitimité d'un tel projet, lesquelles peuvent être résumées par cette réflexion de Bruno Cornellier, qui reproche au documentaire wapikonien *Escale à Kitcisakik* (2010) de projeter « l'image d'une entreprise d'autobéatification pour un groupe de jeunes producteurs médiatiques québécois et francophones dont la mission est de s'intégrer temporairement au sein de certaines réserves autochtones québécoises et de convaincre l'Indien – celui qui pleure, celle qui n'attend que d'être aimée et d'être comprise – d'accepter le don ou l'opportunité d'éducation médiatique et de mentorat qui lui est présentée par la vidéaste blanche » (2011, p.145). Nous prévoyons ainsi répondre à ces critiques du Wapikoni en nous appuyant sur les témoignages des jeunes vidéastes ainsi que sur les entrevues menées avec Manon Barbeau et son équipe, afin de démontrer la légitimité de ce projet qui se veut avant tout collaboratif, interactif et réciproque, et qui ne prétend point posséder les moyens de résoudre les problèmes personnels et communautaires des individus impliqués dans l'aventure Wapikoni. Dans cette veine, les débats actuels entourant l'éthique et les conséquences à court et long terme de ces actions technologiques sur la dynamique communautaire des Autochtones (par exemple la

création de tensions internes et familiales, les luttes de pouvoir et le rôle du cinéma dans le processus d'acculturation des autochtones) seront abordés de front, de même que le phénomène engendré par la projection des films dans les communautés, où les réactions animées des spectateurs qui commentent ou traduisent en direct les images que leur renvoi l'écran transforme l'expérience de réception, engendrant une déterritorialisation du médium cinématographique et une remédiation des structures sociales traditionnelles. (Bouchard, 2011, p.154). Appuyée en cela par l'analyse rigoureuse d'une dizaine de courts-métrages consacrés à la problématique de la perte identitaire et de la réappropriation culturelle, cette partie de la recherche souhaite ainsi démontrer l'émergence et les ramifications d'une oralité qui favorise la transmission des valeurs – anciennes et contemporaines – à l'aide de nouveaux supports audiovisuels et par l'intermédiaire des techniques propres au cinéma. De même, nous verrons comment la réactualisation de la tradition ainsi que l'emprunt aux autres nations, que ce soit au niveau du contenu des films ou des techniques de réalisation (par exemple le chant traditionnel remanié en chanson hip-hop, une légende métamorphosée en film expérimental ou l'utilisation de l'entrevue empruntée au style autochtone sud-américain) engendre une revitalisation culturelle née du métissage entre différentes cultures.

Enfin, si le cinéma inuit, à l'image de son peuple et de ses mœurs, se distingue à plusieurs égards du cinéma autochtone contemporain, par exemple en privilégiant le mode fictionnel comme moyen de se rapprocher du réel et d'illustrer la complexité de l'univers chamanique inuit, où l'onirisme du monde nocturne, avec ses rêves peuplés d'ancêtres et de créatures mythiques, devient partie prenante de la réalité quotidienne, l'analyse de l'œuvre de Zacharias Kunuk et de John Houston nous permettra de cerner

les multiples manifestations d'une oralité et d'une vocalité omniprésentes dans les cinémas autochtones et inuit, la volonté de se raconter dépassant les frontières culturelles et langagières pour réunir ces deux entités dans les lieux imaginaires (espace où se crée le langage) où les mots se font chants et images.⁷ De même, suivant cette affirmation de Le Goff stipulant que la langue et les pratiques vocales inuit « mettent en évidence cette relation de l'être à l'environnement et de l'individu au groupe, [pouvant] intervenir à différents niveaux de la vie sociale », nous souhaitons découvrir comment ce phénomène de la remédiation de la tradition orale à l'écran par les cinéastes inuit influence les enjeux sociaux et culturels (revitalisation de la langue et éponymie, autonomie croissante des territoires arctiques, utilisation de l'anglais dans les milieux de travail) auxquels sont aujourd'hui confrontés les Inuit (2003, p.5). Dans un spectre plus élargi, nous nous demanderons quel impact cette nouvelle forme d'oralité médiatisée peut avoir sur les rapports intergénérationnels et sur les liens communautaires, les sociétés autochtones et inuit ayant à négocier avec un fossé culturel exacerbé par cette impossibilité pour les jeunes inuit ignorant leur langue maternelle de communiquer avec les aînés, la nouvelle génération se voyant ainsi refuser l'accès à leur héritage ancestral. Par ailleurs, la plupart des articles et ouvrages ayant pour sujet le cinéma de Zacharias Kunuk accordent une place non négligeable à la description du mode de réalisation (éthique de travail) préconisé par le cinéaste lors du tournage d'*Atanarjuat* et à ses répercussions sur l'économie locale, la mise en place d'une culture de production inuit et l'établissement d'une équipe de travail étant constituée majoritairement de gens de la

⁷ Par exemple, un aîné lakota (métis) nous racontait lors d'une entrevue que le mot soleil, en langue lakota, se traduisait littéralement par « toi ma plus vieille racine », la nature même du mot faisant apparaître sens et images au moment de sa prononciation (Entrevue avec Guy Bénard, août 2012).

communauté ayant permis le développement d'une industrie cinématographique locale à Igloodik. Suivant ce filon, nous verrons comment l'éthique de travail de Kunuk et celle de Houston devient une composante contribuant à l'élaboration d'une *esthétique du sacré*, la reconstitution d'une communauté traditionnelle où l'on retrouve des éléments tels que la visibilité et la transparence de l'appareil, la participation communautaire et un rôle important joué par les aînés(es), influençant selon nous, le résultat final ainsi que la réception de ces films par les peuples inuit, autochtones et non autochtones.

Suite à ces investigations, nous espérons, en conclusion de cette thèse, avoir répondu à quelques interrogations concernant la nature et le déploiement d'un cinéma autochtone en émergence au Québec et au Nunavut, en nous demandant toutefois s'il serait plus pertinent de parler de cinéma métis, considérant l'apport des Blancs au cinéma, ainsi que l'adoption par les jeunes autochtones de contenu et de façons de faire occidentales. De même, nous souhaitons découvrir en quoi le cinéma, entendu comme un médium populaire, accessible et rassembleur peut être considéré comme un agent de médiation culturelle entre les peuples autochtones et non autochtones d'ici et d'ailleurs, le langage apprivoisé des images cinématographiques (vocalité silencieuse) offrant la possibilité de (r)accords interculturels. Or, avant de procéder, il importera de s'attarder brièvement sur l'adoption partielle par de nombreux chercheurs occidentaux (particulièrement dans le domaine de l'anthropologie) d'une méthodologie empruntée aux chercheurs aborigènes et autochtones, qui mettent en pratique depuis quelques années déjà un paradigme de recherche reposant sur une façon de faire, d'être et de devenir reliés à la tradition autochtone, et où les relations tissées avec les idées comme

avec tout être vivant, sont à la base d'une recherche qui demeure avant tout synonyme de cérémonie.

Research is ceremony : la méthodologie autochtone et le maintien du cercle sacré

Par définition, l'emploi d'une méthodologie autochtone implique la présence d'une recherche « par et pour les Autochtones, usant de techniques et de méthodes tirées des traditions et connaissances (cosmologies, valeurs, croyances, réseaux relationnels) de ces peuples » (Denzin et Lincoln, 2008, p.X). Dans la mouvance des études postcoloniales, d'où surgit une volonté de démanteler, déconstruire et décoloniser les épistémologies occidentales, l'adoption de nouvelles méthodologies par des chercheurs autochtones découle d'une impossibilité pour ces derniers de s'identifier aux méthodes de collecte de données ayant contribué à la classification et à l'étiquetage de leurs peuples en catégories réductrices et non représentatives de leurs systèmes de valeurs, la plupart de ces recherches étant conduites par des individus extérieurs à leur culture, dans une perspective de représentation de l'*autre* (l'éternel sujet colonial). Initialement considérées par la communauté scientifique comme un objet de recherche supplémentaire offrant un regard privilégié sur les cultures minoritaires, un certain nombre de chercheurs refusant de reconnaître la valeur intrinsèque de ces épistémologies entendues comme sites de résistance et objets de responsabilisation (*empowerment*), les pédagogies autochtones sont aujourd'hui fermement enracinées dans des stratégies interprétatives de réappropriation culturelle remodelées de manière à servir « les besoins, langages et traditions des communautés », par exemple par l'utilisation fréquente et assumée d'une narrativité performative (témoignages, poésie, théâtre,

contes auto-ethnographies) qui vient perturber le discours colonial en exposant « les complexités et contradictions présentes dans l’histoire officielle » (*ibid.*, p.11, 13). Étroitement reliées à la dimension spirituelle (rêves, visions, tradition orale, guérison, chamanisme, environnement) des cultures autochtones, les pratiques et méthodologies mises en place prennent en compte les perceptions, pensées et souvenirs des individus dans le mouvement relationnel unissant ces derniers au flux de l’univers, dans un contexte où les relations contribuent non seulement à modeler la réalité, mais se présentent comme la réalité elle-même et comme la base du *savoir-être* autochtone, comme le souligne ce témoignage de Peter Honohano, qui définit ainsi l’indianité :

It’s collective, it’s a group, and it’s a community. And I think that’s the basis for relationality. That is, it’s built upon the interconnections, the interrelationships, and that binds the group... But it’s more than human relationships. And maybe the basis of that relationship among Indigenous people is the land. It’s our relationship to the land. There’s a spiritual connection to the land. So it’s all those things (Wilson, 2008, p.80).

Suivant cette ligne de pensée, l’auteur Opaswayak Cree Shawn Wilson développe une réflexion intéressante sur l’épistémologie et l’ontologie autochtones, où le processus de recherche est envisagé tels un rituel ou une cérémonie, en ce sens où « *the purpose of any ceremony is to build stronger relationships or bridge the distance between aspects of our cosmos and ourselves* » (2008, p.11). Adoptant un style circulaire, une approche qui préconise l’humilité et la simplicité du style ainsi qu’un mode de transmission (rôle du conteur) propres à la tradition orale, le chercheur propose, à travers l’authenticité de la structure mise en place, une lecture alternative des

méthodologies autochtones, où l'intégration d'un contenu davantage scientifique (description et usage des méthodologies autochtones) à une structure non linéaire et intuitive permet au lecteur de « vivre » la théorie. À ce sujet, l'auteur E. Hampton réitère ce point de vue indigène selon lequel les méthodologies et épistémologies autochtones, contrairement aux pratiques occidentales, n'exacerbent point la dichotomie qui existe entre intellect et intuition, entre science et religion, l'émotion demeurant le moteur principal nous poussant à réfléchir et à agir :

[...] Feeling is connected to our intellect and we ignore, hide from, disguise and suppress that feeling at our peril and at the peril of those around us. Emotionless, passionless, abstract, intellectual research is a goddamn lie, it does not exist [...] when we try to cut ourselves off at the neck and pretend an objectivity that does not exist in the human world, we become dangerous, to ourselves first, then to the people around us (1995, p.52).

Par ailleurs, plusieurs aspects fondamentaux reliés au processus de recherche tournent autour des notions de respect et de responsabilité collective⁸, que ce soit par la démonstration d'une écoute et d'une observation attentives du sujet, par l'absence de jugement quant au contenu de ce qui est révélé, par la fidélité et la loyauté des relations bâties sur la confiance et la réciprocité, par la prise en compte de la connexion qui existe entre la logique rationnelle et le sentiment du cœur (*logic of mind and feelings of the heart*) et finalement par une prise de conscience de la diversité et de la nature unique de chaque individu (ou communauté) contribuant au projet (*ibid.*, p.59). Outre la relation

⁸ La responsabilité collective comprend la nécessité, pour les chercheurs autochtones, qui deviennent en quelque sorte les gardiens de l'information, de protéger les fragments de connaissances *sacrées* qui demeurent à ce jour à l'extérieur de l'enceinte publique. La réticence de certains chercheurs à utiliser, dans le cadre d'une méthodologie autochtone, un certain nombre de ces connaissances est justifiée par la possibilité que ces dernières ne puissent être comprises, accueillies et manipulées avec soin et respect par la communauté scientifique et/ou académique (Kovach, 2009, p.92).

horizontale développée avec les sujets de sa recherche, une attention particulière est accordée au cheminement intérieur du chercheur, l'évolution spirituelle de ce dernier et les composantes davantage extérieures à son projet s'influencent mutuellement, traçant les contours d'un nouveau paysage méthodologique où se crée intuitivement, au fur et à mesure que progresse la recherche, un « sentier » de travail, le processus étant clairement plus important que le dénouement, comme le souligne l'auteur d'origine Tewa Gregory Cajete :

The concept of Pathway, revealed in numerous ways in Indigenous education, is associated with mountains, winds, and orientation. Learning involves a transformation that unfolds through time and space. Pathway, a structural metaphor, combines with the process of journeying to form an active context for learning about spirit. Pathway is an appropriate metaphor since, in every learning process, we metaphorically travel an internal, and many times external, landscape. In travelling a Pathway, we make stops, encounter and overcome obstacles, recognize and interpret signs, seek answers, and follow the tracks of those entities that have something to teach us. We create ourselves anew. Path denotes a structure; Way implies a process (1994, p.55).

Ce faisant, la connaissance devient une *médecine* puissante, en ce sens où le cadre méthodologique est construit de manière à y inclure certaines valeurs fondamentales de la tradition autochtone (épistémologie holistique, histoire, mémoire, intention, rituel, éthique tribale, langage) auxquelles sont amalgamés quelques principes clés de la recherche qualitative (observation participante, préparation, travail sur le terrain, etc.). Parmi ces composantes, l'auteure Nêhiyaw et Saulteaux Margaret Kovach place le langage au sommet des préoccupations méthodologiques autochtones, d'abord parce que ce dernier, en jouant un rôle important dans la configuration et le modelage de

la pensée et de la culture, demeure une source importante de conflit lorsqu'il est question de concilier les approches de recherche occidentales où le langage (qui demeure à plusieurs égards un instrument efficace de colonisation et d'assimilation de la pensée) est envisagé selon une approche binaire, et le mode de pensée autochtone, où le langage suggère une approche non dichotomique reposant sur la complémentarité, le dynamisme et la fluidité (2009, p.59). De même, l'interconnexion existant entre la structure de la langue vernaculaire, les paramètres culturels et les bases de la connaissance traditionnelle (*savoir-être* et *savoir-faire* autochtones) facilite le passage d'une théorie abstraite à sa mise en application dans des situations concrètes, l'utilisation de la tradition orale demeurant une stratégie efficace pour susciter l'intérêt et la participation de la communauté dans le processus de recherche, comme le souligne M. Kovach :

An equally important point about language (or vernacular) and knowledge exchange is the ability to make concrete the abstract theoretical findings of research. The skill of making research methodology relevant and interesting to community rests largely with language. The ability to craft our own research stories, in our own voice, has the best chance of engaging others [...] The visitation of anecdotes, metaphors, and stories about place make cerebral, academic language accessible, and reflect holistic epistemologies (*ibid.*, p.60).

Qui plus est, la compréhension d'un langage qui s'affranchit des frontières du corps et de la raison pour faire entendre la voix du territoire et de ses nombreux habitants, (minéraux, animaux, plantes) devient partie prenante d'une méthodologie *orale* où la relation entre les entités vivantes (rivière, forêt, rocher, etc.) participe au processus d'identification et d'enracinement d'une culture, « *because what we know*

flows through us from the 'echo of generations', and our knowledge cannot be universalized because they arise from our experience with our places [...] this is why name place stories matter : they are repositories of science, they tell of relationships, they reveal history, and they hold our identity » (ibid., p.61). La structure même de la langue, par exemple chez les Cris, suggère une vision du monde axée sur le processus plutôt que sur le résultat, sur l'action présente plutôt que sur les événements passés, les aînés se servant de la poésie de la langue pour décrire le monde comme une entité spirituelle vivante, animée par le souffle de l'esprit et par son pouvoir créateur et régénérateur. Envisagée ainsi, l'inclusion, au sein des méthodologies autochtones, des pratiques rituelles, de connaissances sacrées provenant de cérémonies ainsi que d'une médecine interprétative du rêve est difficilement contestable, cette dimension métaphysique de la culture servant de portail vers une compréhension plus grande des différents paradigmes sous-jacents à la recherche, en ce sens où ce n'est ni la cérémonie ni le contenu du rêve qui est transféré au chercheur, mais bien la signification, l'intention et le symbole qui les sous-tendent (*ibid.*, p.69). Dans la même veine, l'utilisation des récits (mythes, légendes et récits personnels), mais surtout la compréhension de leur forme, substance et intention lors de leur transcription à l'écrit, fournira au chercheur des connaissances aptes à refléter la circularité des liens relationnels, le conte oral « reliant les individus à leur passé tout en assurant une continuité (par leur nature dynamique et évolutive) pour les générations futures » (*ibid.*, p.94).

Suite à ces investigations portant sur l'émergence et l'articulation, dans les sphères de la recherche académique, d'une méthodologie autochtone qui, dans son fond

comme dans sa forme, transmet les fondements d'un *savoir-être* et d'un *savoir-faire* reliés à l'identité profonde ainsi qu'à la spécificité culturelle des Premières Nations, nous souhaitons mettre en relation certains éléments de cette méthodologie *orale* avec l'objet de notre étude, soit le cinéma autochtone. Cependant, avant de s'engager dans cette voie, il est important de souligner les hésitations des chercheurs autochtones (parmi lesquels se retrouvent Wilson et Kovach) à partager ces nouvelles méthodologies avec les Occidentaux, parce qu'il existe d'entrée de jeu une réticence du monde académique à reconnaître la validité des approches préconisées par les chercheurs autochtones, ces dernières étant fréquemment la cible de déformations, d'appropriations et de jugements sévères de la part de la communauté universitaire (Widdowson, 2008, Flanagan, 2002) qui reproche à ces méthodes leur manque de rigueur scientifique ainsi que l'absence d'une certaine dose d'objectivité essentielle au succès de la recherche, Widdowson arguant par exemple que la promotion des épistémologies et méthodologies autochtones « *acts to obscure the causes of aboriginal dependency and entrench native marginalization* » (Tomsons, 2009). De même, les anthropologues ayant développé, lors de leur travail sur le terrain, une certaine proximité avec les communautés autochtones, apprenant à connaître leur système de pensée et autres spécificités de leur culture, conseillent aux chercheurs choisissant d'inclure dans leur méthodologie certaines approches autochtones, d'adopter une attitude de prudence et de respect, par exemple lorsqu'il y a emprunt et interprétation de récits traditionnels, « *[...] because we are not [aboriginals]... Their traditional stories may not work for us. Their stories may hold meaning for us only as examples. They can teach us what is possible. We must create our own stories* » (Tempest-Williams, 1984, p.5).

En prenant pleinement conscience des limites qui nous sont imposées en tant que chercheur proposant un point de vue analytique et principalement occidental sur un phénomène extérieur à notre culture, nous souhaitons contribuer à l'enrichissement du dialogue interculturel sur l'adoption de méthodologies alternatives dans le milieu académique, en intégrant à cette thèse certains éléments-clés des pratiques de recherche autochtones. Ce faisant, nous avons la ferme conviction que l'utilisation respectueuse d'une méthodologie reflétant le système de valeurs autochtones (cette esthétique du sacré faisant écho au *savoir-être* et *savoir-faire* autochtones dont il sera question tout au long de cette thèse) et notre propre système de valeurs provenant d'un héritage métissé, (non autochtone et algonquin) ajoutera davantage de substance à ce projet, le contenant (structure cyclique de la thèse, utilisation d'un style d'écriture oral/poétique, éthique de travail valorisant l'intégrité, l'honnêteté et le côté holistique/métaphysique des croyances autochtones, intégration de sources autochtones) faisant écho au contenu de la thèse, (omniprésence des récits de la tradition orale, histoire de la représentation autochtone, analyse mettant de l'avant la présence du *sacré* et du relationnel) en véhiculant à la source un seul et même message; celui de l'importance de la transmission et de la conscience des liens sacrés, considérant que la *recherche est cérémonie* (*Research is Ceremony*). Dans cette veine, la première étape de ce long parcours méthodologique fut la validation de ce projet de recherche, une validation qui se matérialisa d'abord à travers la bénédiction des aînés autochtones (le grand-père Métis-Lakota Guy Bénard et l'historien-poète Huron-Wendat Georges Sioui) avec lesquels une entente (spirituelle) fut conclut, et dans un deuxième temps, à travers la médecine du rêve, où un bref séjour onirique sur l'Île des Anciens, lesquels me remirent un manuscrit

en m'incitant à écrire leur histoire, me confirmèrent la pertinence de poursuivre dans cette voie (voix), celle où la rencontre de deux entités distinctes (pensée holistique et pensée scientifique) donne naissance à un nouveau langage, une poésie *tactile* (c'est-à-dire enracinée dans le corps, dans le langage et dans le territoire) du cœur et de la raison. De même, dans la mesure du possible, nous prévoyons intégrer au contenu de cette thèse bon nombre de documents rédigés par des chercheurs des Premières Nations (par exemple Taniake Alfred, Angela Aleiss, Georges Sioui, Margaret Kovach, Evan Pritchard, Guy Sioui-Durand, Gregory Cajete, André Dudemaine), ainsi que des témoignages (cinéastes, poètes et historiens autochtones) qui contribueront à ériger une nouvelle mémoire cinématographique d'un sacré autochtone renouvelé et diffusé par un appareil médiatique populaire. L'utilisation de mots ou d'expressions issus d'un vocabulaire provenant de diverses langues autochtones sera également de rigueur, la compréhension, ne serait-ce que d'une manière superficielle, du fonctionnement de ces langues demeurant une donnée essentielle permettant de saisir les fondements de l'univers spirituel (et du quotidien changeant) des peuples autochtones.

Enfin, en ce qui concerne la nomenclature utilisée pour décrire ceux à qui l'on affubla pendant de nombreux siècles, une identité erronée en les nommant à tort *Indiens*, nous souhaitons nous positionner loin de l'arène ou des débats entourant la légitimité des vocables utilisés pour désigner les premiers habitants des Amériques font rage⁹. C'est

⁹ En ce qui a trait aux débats entourant la nomenclature employée pour désigner les autochtones, l'auteur controversé Tom Flanagan souligne comment le recours, par les « Indiens d'Amérique » aux termes « Premières Nations », « Premiers Peuples » et « Autochtones » (du latin *ab*, qui signifie « de » et *origo*, qui signifie « origine ») a contribué à redéfinir les bases du statut autochtone, l'État leur octroyant (à tort, selon l'auteur) des droits particuliers eu égard à leur position particulière en tant que « membres de très anciennes communautés intégrées au Canada » (2000, p.32). De même, Flanagan critique l'adoption du mot *Nation* (employé au sens à la fois politique et culturel du terme) par les autochtones, le concept

ainsi que les termes « Autochtones », « Premières Nations » et « Premiers Peuples » seront employés de manière non discriminatoire, le recours aux vocables « Indiens » et « Amérindiens » étant justifié par le contexte de la représentation à une époque donnée. Par ailleurs, considérant la volonté grandissante des militants et autres gardiens des langues de voir leurs peuples désigner par leur nom d'origine (Anishnabe, Innu, Atikamekw, Mi'kmaq, Inuit¹⁰), la plupart de ces termes signifiant « être humain » ou bien « humains », nous privilégierons autant que se peut cette nomenclature. Ce faisant, nous espérons, en toute humilité, que les fruits engendrés par ce processus de recherche caractérisé par le métissage de deux approches distinctes, contribueront au développement de futures collaborations de recherches basées sur la compréhension ainsi que sur la reconnaissance mutuelle de méthodologies pouvant enrichir le milieu académique ainsi que les individus et communautés impliqués dans celui-ci.

du mot Nation ne rendant pas compte, selon lui, « de la nature des communautés tribales autochtones » (*ibid.*, p.16).

¹⁰ Le terme Inuit demeure ici invariable, le terme Inuk pouvant par ailleurs être utilisé pour désigner un seul Inuit (donc un *Inuk*, des *Inuit*).

Chapitre 1 – Cinéma autochtone, oralité et sacré

*Le pouvoir d'une chose ou d'un acte
Est dans la signification
Et la compréhension que nous en avons.*

– Black Elk

1.1 Les sciences humaines et la théorisation du sacré

La notion du sacré est centrale à la compréhension des dynamiques internes et externes gouvernant depuis quelques millénaires le mode de vie et la culture des peuples autochtones des Amériques. Or, l'utilisation du terme sacré dans un contexte académique ne va pas sans poser problème, le mot lui-même renvoyant à une série d'images et de définitions complexes prenant les couleurs du cadre théorique et de la discipline auxquels le terme est appliqué. Dans cette veine, le domaine des sciences humaines manifeste depuis les trois dernières décennies une volonté de théoriser le sacré, en provoquant cette rencontre improbable entre la pensée rationnelle moderne et profane et le domaine davantage mystique d'une pensée spirituelle où le sacré prend racine dans et à l'extérieur des institutions religieuses. Selon Michel Carrier, ce croisement théorique des fers entre la raison et la pensée mystique donne naissance à un projet politique et social où le sacré engendre une nouvelle conception de l'homme, « la décentration de Dieu dans cette nouvelle épistémologie léguant à l'être humain un statut inédit, celui d'être à la fois l'objet et le sujet de connaissance » (2005, p.10). C'est ainsi que les recherches les plus récentes sur le sujet nous permettent d'identifier trois discours idéals typiques sur le sacré : la pensée conservatrice (phénoménologie et sociologie), la pensée postmoderne et la pensée radicale. Brièvement résumée, la pensée

conservatrice abrite à la fois le point de vue phénoménologique du sacré (Eliade, Otto, Van Der Lew) où ce dernier est considéré comme étant le réel par excellence, la théorisation du sacré passant « par son identification avec l'être en tant que plénitude, puissance, force, énergie », et la conception sociologique du sacré où, selon Durkheim, le sacré se présente comme la projection et la symbolisation du fondement réel de la communauté, car « ce fondement, cette réalité suprême qui s'impose partout, ne peut être que la société, source et accomplissement des aspirations humaines » (*ibid.*, p.43, p.58). De manière plus spécifique, la phénoménologie du sacré, tel qu'envisagé par Eliade, examine entre autres le caractère dynamique du sacré et sa relation à l'être, dans un contexte où le sacré est « saturé d'être et de puissance » et où l'homme religieux aspire à *être*, l'existence devant « signifier une création permanente, un dépassement ininterrompu, un enrichissement de la vie universelle grâce à des formes nouvelles et vivantes, à des gestes nouveaux et féconds » (Eliade, 1993, p.234). Suivant cette idée selon laquelle « l'être se confond au sacré », en ce sens où « le sacré ne devient lui-même qu'au moment où il réussit à se manifester », l'existence présuppose une volonté de dépassement ainsi qu'un parcours où chacune des épreuves mène à l'acquisition et éventuellement à une confirmation de la relation de l'être avec le sacré (Enia, 2006, p.329). Dans les sociétés autochtones, le pouvoir que l'on impute aux mythes cosmogoniques, aux légendes relatant les exploits d'un héros ainsi qu'aux rites initiatiques (épreuves) menant à l'acquisition du pouvoir et éventuellement au statut de chaman, témoigne de l'importance accordée à la relation être/sacré, un sacré qui s'affranchit du désir pour se situer dans une volonté de dépassement rappelant *l'être-en-devenir* de Heidegger. En outre, si la pensée d'Eliade et de la phénoménologie en

général offre quelques pistes de réflexion nous permettant d'appréhender sous un nouveau jour le sacré, particulièrement en ce qui a trait à sa relation dynamique à l'être et aux correspondances à faire avec le *savoir-être* et le *savoir-faire* autochtones, la prédominance d'un essentialisme où l'archétype surplombe l'histoire et enferme le sacré dans un temps mythique ne lui allouant point de continuité (ou de possibilité d'évolution) enferme notre réflexion dans un cercle sans issue, le sacré évoluant selon nous dans un temps historique, prenant les couleurs de la modernité et des religions/croyances qui la constituent. De même, la thèse sociologique du déplacement et de la métamorphose du sacré, plaçant au centre de ses préoccupations l'homme en tant que membre d'une communauté ainsi que « la rencontre de cette communauté avec sa propre puissance », fait écho (à un certain degré) chez les Autochtones à un sacré qui se manifeste d'abord à travers la création d'une dynamique communautaire nourrie par la nature et le contenu des liens tissés par ses membres (Carrier, 2005, p.55). Par ailleurs, si, comme le soutient Durkheim, le sacré se déplace, quittant l'espace des temples et celui des cathédrales pour s'incarner dans le symbole de la communauté, chez les Autochtones, pour qui le cosmos constitue le dôme sous lequel se déploie le temple sacré de la nature, il n'existe guère de telles coupures entre l'institution religieuse, les lieux de culte et la communauté, un sacré immanent investissant intégralement chacun de ces espaces, intérieurs/extérieurs et matériels/immatériels.

En rupture avec la pensée moderne, la conception postmoderne du sacré cherche quant à elle à redéfinir le rôle joué par la pensée moderne dans sa capacité à décrire le réel, entre autres en déconstruisant les métarécits de la modernité et en promouvant un déplacement du sacré qui, survivant au déclin des institutions religieuses, s'incarne dans

de nouveaux objets. Se voulant « une ouverture à la fois épistémologique et ontologique à l'entrelacement du croire et du savoir », l'affirmation postmoderne du *réenchantement du monde* permet ainsi à l'être humain de prendre conscience des limites du sacré pour s'investir à nouveau dans les sphères de l'irrationnel, du mystérieux et de l'intangible (*ibid.*, p.79). De manière concrète, cet intérêt renouvelé pour une spiritualité éclatée (*à la carte*) alliant les croyances religieuses aux cérémonies et cultes profanes (nouvel âge, druidisme, sorcellerie, croyances amérindiennes) prend forme entre autres dans une culture matérielle postmoderne, par exemple à travers la récupération d'objets de culte anciens (pyramides en verre, bâtons de sauge, tarot, baguettes magiques, grimoires, capteurs de rêves) censés contribuer à l'épanouissement individuel de l'être humain en quête de son « moi ». Dans cette optique, le sacré se métamorphose au gré des besoins individuels changeants, collaborant au tissage de nouveaux rapports sociaux en participant au bouillonnement social et contemporain, infiltrant sans discrimination les groupuscules sociaux et culturels, les sectes religieuses, les collectivités scientifiques et les espaces de marchandisation de la culture. En esquissant un portrait décapant du paysage religieux/sacré contemporain, la théorie postmoderne nous permet ainsi de situer le sacré autochtone dans un temps et dans un espace où ce dernier est mis au défi de survivre à la folklorisation ainsi qu'à la mise en marché d'une culture métissée et recyclée selon le bon vouloir de ses nouveaux adeptes (Autochtones et non Autochtones) en quête d'une expérience spirituelle.

Enfin, la pensée radicale du sacré est peut-être celle qui, dans le cadre de cette recherche, nous interpelle davantage, car elle « invite à une réflexion sur la possibilité que le sacré soit non seulement le nomos, mais également inassimilable par la pensée

occidentale, conservatrice ou postmoderne » (*ibid.*, p.111). De fait, selon Georges Bataille (1954) qui propose un « sacré qui se refuse à se laisser constituer en objet », nous devons dépasser le conservatisme des théories du sacré, car « le fait même de discourir sur le sacré revient à vouloir insérer le sacré dans l'économie générale de la rationalité occidentale » (Carrier, p.114). Le dépassement d'une pensée rationnelle, ordonnatrice et profane, accompagné du désir de travailler « patiemment le langage pour en arriver à une compréhension approximative de l'objet *sacré* » représente alors le « besoin fondamental de communiquer un au-delà des multiples façades de la raison instrumentale » (*ibid.*, p.116-117). Appuyant sa thèse sur une conception radicale de la communauté où le sacré fait violence au conservatisme d'une pensée de l'ordre, Bataille refuse à cette dernière toute valeur de production, la raison d'être de la communauté se limitant à « rendre service à autrui jusque dans la mort, pour qu'autrui ne se perde pas solitairement, mais s'y trouve suppléé, en même temps qu'il apporte à un autre cette suppléance qui lui est procurée » (Blanchot, 1983, cité dans Carrier, p.117). Bien que simplifiée à outrance, cette conception radicale du sacré doit être considérée dans le cadre de cette recherche d'abord parce qu'elle met en lumière l'impossibilité de théoriser le sacré à partir de conceptions purement rationnelles, ensuite parce qu'elle propose une nouvelle définition de la communauté à travers la déconstruction « des assises des pensées conservatrices et postmodernes » (*ibid.*, p.117).

Bref, si cette théorisation du sacré par les sciences humaines offre de prime abord quelques pistes de réflexion intéressantes en lien avec notre sujet de recherche, par exemple en examinant les relations unissant le sacré à la communauté, ainsi qu'un cadre temporel (évolution de la pensée sur le sacré) nous permettant de baliser et de comparer

les différents courants de pensée en lien avec la réalité contemporaine des peuples autochtones des Amériques, nous souhaitons avant tout proposer une définition du sacré édifiée, telle une mosaïque, à partir d'une parole (poèmes, récits, cosmogonie) et d'une vision autochtones sur le sujet. Suivant les lignes directrices d'une méthodologie *métissée* nous retracerons ainsi de façon chronologique l'évolution d'un sacré autochtone ayant résisté aux épreuves de l'histoire, un sacré renouvelé à l'aide de nouveaux rituels initiatiques et véhiculé par une parole médiatisée pouvant être retrouvée dans cette esthétique du sacré présente dans le cinéma autochtone.

1.2 L'évolution de la notion du sacré chez les peuples autochtones des Amériques : entre histoire et survivance

*Mon peuple n'a pas de loi
Mais il vit en harmonie avec les puissances de la nature
Vous ne voyez en nous que des bêtes
Vous ne comprenez pas nos prières
Vous n'avez jamais cherché à les comprendre
Lorsque nous nous adressons à la lune au soleil ou aux vents
Vous prétendez que nous adorons le diable
Vous nous avez condamnés sans comprendre
Simplement parce que nos prières diffèrent des vôtres*
– Walking Buffalo (Stoney)

Pendant de nombreux siècles suivant la colonisation de l'Amérique et ce jusqu'à une période assez récente de notre histoire, on a cru qu'il existait des peuples sans religion évoluée, le soi-disant « primitivisme » des peuples autochtones étant mis en opposition avec la conception européenne d'une religion monothéiste *civilisée*, à la fois régie par des règles écrites ainsi que par un système de croyances centré autour de l'adoration et de l'obéissance à une divinité supérieure (Dieu). En outre, les

anthropologues s'étant intéressés à cette question ont fait état de quelques pistes de réponses pouvant justifier l'origine de cette croyance européenne selon laquelle il existe chez les peuples primitifs un degré zéro de religion. Dans un premier temps, l'incompréhension et la méconnaissance des coutumes et des règles de conduite des différents peuples autochtones qui envisageaient le phénomène religieux comme étant avant tout « la conscience d'un monde surnaturel (pas nécessairement régi par des êtres lointains et mystérieux) et un système de pratiques destinées à traiter avec le monde » encouragèrent le dénigrement ou tout simplement le déni d'une quelconque forme de religion présente dans ces organisations (Bramly, 1994, p.34). À cet égard, Serge Bramly relate l'expérience de l'aventurier et écrivain Mark Twain qui, suite à un séjour chez les Shoshones du Grand Bassin, les décrivit comme « le plus lamentable échantillon d'humanité qu'il ait vu à ce jour » (*ibid.*, p.35). De fait, le mode de vie simple de ces cueilleurs nomades, pour qui l'économie constituait à fouiller le sol pour en extraire des racines, reflétait un système de croyances et de pratiques à l'image de leur quotidien, la pauvreté de la culture matérielle et l'absence d'outils ne leur permettant guère l'élaboration de rituels complexes. Ils ignoraient ainsi l'existence d'un seul Dieu et ne possédaient aucune hiérarchie cléricale, « les individus investis d'une certaine autorité religieuse ne se distinguant en rien des autres membres du groupe » (*ibid.*, p.35). En bref, leur religion se résumait à la reconnaissance de puissances surnaturelles (monde végétal et animal, phénomènes naturels, objets naturels investis d'un pouvoir) qui étaient à la fois craintes et respectées, les pratiques mises en place visant à attirer leurs faveurs et éloigner leur colère (*ibid.*, p.36). Malgré la présence d'une grande diversité de mythes, de croyances et de pratiques rituelles prenant la forme et le visage du territoire

environnant et du quotidien de ces peuples, l'expérience religieuse était de manière homogène (partout et pour tous) une expérience participative, se présentant fondamentalement comme un cheminement spirituel où le lien intime entre la dimension informative et la dimension performative du processus religieux nourrissait de justes relations « entre tous les êtres vivants de l'univers » (Peelman, 1994, p.75). Dans un second temps, l'absence de documents écrits consacrant l'ensemble d'un système de croyances et l'inexistence de mots¹¹ traduisant avec justesse la notion de religion, contribuèrent à accentuer le malaise des colonisateurs confrontés à une vision non sécularisée d'un monde animé, dynamique, où tout être vivant participait au sacré, où le soleil (*toi ma plus vieille racine* en Lakota) et les arbres (*ceux qui se tiennent debout*) devenait partie intégrante d'un système de parenté qui s'étendait de la plus petite pierre jusqu'aux étoiles de la Voie lactée :

Une montagne n'était pas pour eux un simple amas de pierres et de roches qu'un plissement de terrain avait un jour formé et subissant une perpétuelle érosion. Un arbre n'était pas seulement une forme végétale issue de la germination d'une graine. L'Indien voyait derrière eux une présence, une force surnaturelle qu'il définissait comme une « puissance », un « pouvoir ». L'indien n'envisageait pas la chose en termes si personnels ni si précis. Il disait simplement : « l'aigle tacheté possède de grands pouvoirs » ou encore « il y a une grande force sur cette colline ». Il ne cherchait pas à analyser la chose, mais à s'en rapprocher, à communiquer avec ces puissances, à vivre en harmonie avec elles [...] (Bramly, 1992, p.36-37).

L'impossibilité pour les Européens nouvellement arrivés de reconnaître un système religieux non institutionnalisé, transmis oralement, ne possédant aucun contenu

¹¹ Bramly précise dans son ouvrage que de nombreuses tribus ne possédaient aucun mot pour se nommer autrement qu'en s'identifiant comme « humains » ou « vrais humains », en ajoutant parfois un adjectif à cette description. De même, comme rien n'était profane, toute leur existence relevant du sacré, ils ne voyaient guère la nécessité de disposer d'un terme précis pour décrire leur religion (1992, p.34).

dogmatique et n'accordant aucune place au profane (l'univers entier était investi d'un pouvoir sacré) entraîna inévitablement une ingérence de l'Église qui s'octroya la noble mission de sauver les âmes païennes des flammes brûlantes de l'enfer. L'intégration des prêtres missionnaires au monde autochtone (apprentissage de la langue, partage du quotidien) et la manifestation de qualités (générosité, abnégation, courage) valorisées par ces derniers facilitèrent le développement de liens de confiance, le missionnaire se voyant rapidement promu au rang de *chaman des puissances surnaturelles*, un rôle qui d'entrée de jeu, devait servir les desseins des Autochtones cherchant avant tout à « s'approprier la puissance de ces esprits supplémentaires qu'étaient à leurs yeux le Dieu et les saints catholiques » (Peregrine, 1988, p.4). Or, si les Autochtones se plièrent en apparence aux exigences de la vie catholique, en demandant par exemple aux prêtres de baptiser les mourants pour les guérir, en offrant du tabac au crucifix en prévision de bonnes récoltes ou en apprenant le signe de la croix afin d'assurer une protection aux membres du clan, ils ne firent en réalité qu'une utilisation judicieuse de « pouvoirs » supplémentaires destinés à leur faciliter l'existence, renonçant aussitôt à ces pratiques lorsque les résultats escomptés ne se matérialisaient point (Delâge, 1991, p.59). Il fallut ainsi ruse et temps aux missionnaires qui, pour parvenir à une pleine conversion des Autochtones, usèrent de *tactiques*¹² telles que l'introduction de l'écriture, la transgression des tabous ancestraux (geste d'un grand courage aux yeux des Amérindiens) et l'insertion progressive de rituels (la prière, le sacrifice, la communion)

¹² Le mot tactique est entendu au sens que lui donne Michel De Certeau (1990) en stipulant que la tactique est « un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages » (p. XLVI).

et de symboles religieux (par exemple le chapelet et le crucifix) compatibles (et à la limite interchangeable) avec les pratiques autochtones, la prière remplaçant par exemple les chants traditionnels tandis que le crucifix prenait la place des talismans investis d'un pouvoir de guérison. La succession de vagues épidémiques (1634-1734) qui fauchèrent la population amérindienne en épargnant davantage la population blanche fut un objet supplémentaire de conversion pour les missionnaires qui réussirent à convaincre les survivants que leur Dieu chrétien possédait un pouvoir de protection plus grand. Ainsi, au Québec comme partout ailleurs en Amérique, l'implication de l'Église dans le processus d'assimilation et de christianisation des Autochtones a progressivement mené à une condamnation, puis à une interdiction formelle de pratiquer les rituels traditionnels (tente à suerie, tente tremblante, danse de la pluie, danse du soleil, etc.) qui se présentaient comme les lieux privilégiés « d'apprentissage pratique ou expérimental » (Peelman, 1994, p.75). Or, ces pratiques n'ont jamais été anéanties, les peuples autochtones régénérant de façon constante leur système de croyances à travers l'inauguration de nouvelles pratiques (par exemple le Midewiwin¹³) et par la reconnaissance d'une vague de prophètes (Neolin, Handsome Lake, Tenskwatawa) prônant « un retour aux sources ainsi que le renouvellement du contrat sacré entre les Amérindiens et leurs esprits » (Delâge, 1991. p.80).

¹³ Le *Midewiwin*, aussi appelé *Grand Medicine Society*, était une société secrète composée principalement d'hommes issus des tribus algonquiennes et de certains clans des Prairies et du sud-est subarctique. L'utilisation de plantes médicinales et de bourses sacrées ainsi que la pratique de rituels (cérémonies initiatiques inscrites par traits sur des rouleaux d'écorce) visaient à resserrer les liens avec le spirituel. Cette société existe encore chez certaines communautés qui pratiquent discrètement cette forme de médecine réservée aux initiés (<http://the-wanderling.com/midewiwin.html>).

Dans cet ordre d'idées, si, comme l'affirme Peelman « la survie des religions amérindiennes dépend, en grande partie, de la volonté et de la capacité de participation effective des membres de la communauté à leur actualisation, » les religions amérindiennes n'existent « que dans la mesure où elles sont pratiquées ici et maintenant », l'avènement d'une nouvelle cohorte d'Autochtones traditionalistes prônant depuis les quatre dernières décennies la transmission, le partage et la mise en pratique des connaissances et des différentes médecines traditionnelles (médecine du rêve, médecine du tambour, plantes médicinales, rituels, tradition orale), auprès des jeunes autochtones et même auprès d'allochtones non-initiés, a provoqué une régénération de la spiritualité autochtone ainsi qu'une plus grande visibilité de celle-ci à l'extérieur des communautés (1994, p.75). L'intégration et la réactualisation de rituels et de pratiques anciennes à diverses formes de spiritualité où s'entrecroisent une variété impressionnante de visions et de croyances métissées contribuent alors à transformer, du moins en surface, la conception du sacré qui, tout en conservant le noyau dur de son *pouvoir* (ou essence, ou esprit) se revêt d'une écorce extérieure polyvalente.

Ainsi, pour un grand nombre de traditionalistes (aînés), parmi lesquels nous pouvons citer l'historien Georges Sioui (Huron-Wendat) et le chaman (*medicine man*) Héhaka Sapa-Black Elk (Lakota Sioux), le sacré est une forme de pouvoir (*wakan*¹⁴) au sein duquel se déploie le grand cercle de la vie, ce dernier imprégnant l'entièreté de la vision autochtone, se révélant être à la fois une boussole indiquant le mouvement des

¹⁴ Selon Héaka Sapa, est *wakan* « ce qui permet d'assentir directement la réalité divine; l'homme est *wakan* quand son âme manifeste le divin avec l'évidence spontanée et fulgurante des merveilles de la nature : les éléments, le soleil, l'aigle, le bison, les montagnes. C'est pour cela que la lâcheté, sorte d'abandon de la personnalité, est le péché par excellence » (Epes-Brown, 1975, p.15).

saisons (donc le sens circulaire de la vie) et une carte géographique traçant le parcours initiatique (réel et symbolique) que doit suivre l'individu (*tout ce que fait l'Indien il le fait en cercle*, déclare Héhaka Sapa), lui-même étant une manifestation de ce sacré à l'intérieur du grand cercle de l'univers :

La réalité du Cercle sacré de la vie, dans lequel tous les êtres, matériels et immatériels, sont égaux et interdépendants, imprègne toute la vision amérindienne de la vie et de l'univers. Chaque manifestation de la vie, matérielle ou immatérielle, commande chez l'Amérindien le respect et la reconnaissance spontanée d'un ordre infiniment parfait, bien qu'incompréhensible pour l'être humain, et que l'on nomme Grand Mystère. On peut dire que, pour l'Amérindien traditionnel, la vie trouve son sens dans la reconnaissance implicite et admirative de l'existence, du rôle et du pouvoir de toutes les formes de vie autour du cercle (G. Sioui, 1999, p.14).

De même, réfutant la thèse selon laquelle la spiritualité autochtone serait avant tout de l'ordre de la transcendance, l'aîné Mi'kmaq Evan Pritchard propose un sacré qui est une voie relationnelle pouvant être vécu à la manière d'une roue de médecine; de manière circulaire et en respectant les lois des quatre directions : en marchant, en parlant, en pensant et surtout en adoptant une attitude de prière envers toutes nos actions et croyances :

What is sacred is not just transcendence; what is sacred is not just the world of things, it is the relationship between the two. Sacredness makes every step of the journey both into and out of the world meaningful. Transcendence – withdrawing from the body and returning to the source – that is one direction of the wheel. What is sacred is the whole wheel, creating, maintaining, and withdrawing from the world. All the directions are sacred, but only because of each other. It's the *messkeeg*, the wholeness that's holy, the *opsetgoway* and the relatedness of all things that is everything (1997, p.27).

Fermentement enracinée dans le corps-territoire, « lieu ultime des énergies non domestiquées et mémoire immédiate présidant à la liberté » la vision traditionnelle du sacré cherche ainsi à renaître de ses cendres, suite au carnage spirituel engendré par l'endoctrinement (religion chrétienne), par la profanation des croyances amérindiennes, par la dépossession du territoire, par la marchandisation de la culture et la désacralisation des objets¹⁵ et concepts sacrés, par la mise en musée de toute une culture, enfin par une représentation caricaturale (typiquement hollywoodienne) de cette spiritualité et de ses descendants, le célèbre « chaman », grand sage et ami de la nature se voyant réduit à vendre des produits populaires (la célèbre publicité québécoise du produit *Lakota*) ou à devenir une marque de commerce reconnue (par exemple le cabaret portant le nom du grand chef lakota *Crazy Horse*), au grand désarroi de ces gardiens de la tradition luttant contre la dépossession :

[...] Malgré une culture déracinée, malgré les terribles années d'humiliation, malgré le déchirement des familles et les peurs qu'engendre l'alcool, malgré les enfants enfermés, abusés dans l'obscur silence des écoles et des couvents, malgré les indécences politiques de toutes sortes, les Amérindiens ont agi en Indiens, comme eux seuls peuvent le faire: ils ont su survivre. Ils ont survécu, toujours souriants, au ridicule des pow-wow pour touristes, des cabanes de bébelles amérindiennes « Made in Canada », des shows indiens, des Tsingha-ghook et des Bill Wabau; ils ont maintenu intact leur sentiment pour la Terre. Voilà ce qui a façonné notre personnalité, notre entêtement à survivre; et voici que, hors des sépultures des musées, nous sommes à nouveau une richesse humaine vivante (Sioui-Durand, 1991, p.30).

¹⁵ L'exemple le plus flagrant (et le plus récent) illustrant la désacralisation des objets sacrés est sans doute l'utilisation profane du *capteur de rêves*, objet traditionnel jadis utilisé pour filtrer les mauvais rêves qui demeurent prisonniers de la toile, et que l'on retrouve aujourd'hui sous forme de porte-clés, et sous forme d'ornements décoratifs (automobiles, maisons, colliers et bracelets, etc.).

Au-delà de cette profanation brutale d'une mémoire ancrée dans les pratiques anciennes, du massacre insensé de la faune (par exemple l'extinction presque totale des troupeaux de bisons dans l'Ouest) et de l'abattage des forêts au Québec et en Amazonie, ces événements ayant tous contribué à la coupure du dialogue jusqu'alors ininterrompu de l'Autochtone avec les autres « membres » du cercle sacré, les Premières Nations de ce continent sont appelées à se renouveler en résistant aux nouvelles configurations géométriques (temps linéaire, architecture carrée), contribuant à leur « mise en réserve » et en se réinvestissant dans des projets où le sacré, suivant une voie davantage progressiste, est synonyme de survivance et de régénération. À cet égard, pour le metteur en scène Huron-Wendat Yves Sioui-Durand, les artistes et artisans autochtones sont aujourd'hui les principales courroies de transmission d'une tradition spirituelle pouvant se manifester à travers la réinterprétation de gestes qui mènent aux valeurs bien souvent oubliées ou négligées par les peuples autochtones ayant perdu la connaissance de leurs propres mythologies et des concepts profonds qui leur étaient reliés, confondant bien souvent religion et spiritualité, la religion « aggravant l'aliénation de l'homme alors que la spiritualité évite ou abolit cette aliénation » (Sioui-Durand et Wickam, 1999, p.91). Évoluant au sein d'un contexte de création où la scène devient le lieu d'incubation et de matérialisation d'une spiritualité qui représente avant tout « la qualité de la relation de l'être avec le monde dans sa totalité », le sacré tel que pratiqué par le metteur en scène sous-tend inévitablement une pratique qui interroge la nature des contacts établis avec le monde environnant, le niveau et la diversité des relations entretenues se révélant indispensable à l'ouverture d'un canal permettant la rencontre avec l'Esprit (*ibid.*, p.90).

Ce faisant, les pratiques rituelles renouvelées, par exemple à travers le théâtre, le cinéma, la chanson ou la littérature doivent éviter la simple reproduction de gestes ou d'incantations pour s'incarner à travers le sens de la relation et des valeurs qui s'y rattachent, comme l'explique Yves Sioui-Durand :

Chaque communauté, chaque peuple a ses propres pratiques rituelles. Parfois, les formes existent toujours, intactes, mais il y manque la chair. Le danger avec les formes rituelles, souvent, c'est que certains individus s'en emparent, et on tombe alors dans la récupération culturelle. Mais la spiritualité n'est pas conditionnée par les gestes rituels, ceux-ci sont les porteurs qui nous permettent de passer de la quotidienneté à l'expérience de l'esprit. Cette rencontre est alors celle des valeurs sous-entendues par ce niveau de conscience. Sans cette visée éthique profonde des valeurs ancrées dans nos mythologies, et donc dans les archaïsmes de nos cultures, il n'y a pas d'arts et d'artistes amérindiens. C'est fondamental pour nous, les Amérindiens, de comprendre le rôle de l'artiste à ce moment-ci de l'histoire. Il n'est pas là pour faire uniquement la promotion de son peuple; il est là pour interroger vivement qui nous étions, ce que nous sommes devenus, vers où nous allons (1999, p.98).

À cet effet, l'œuvre théâtrale mythologico-politique de la compagnie *Ondinonk*, mot de la langue wendat signifiant « rituel de guérison qui dévoile le secret de l'âme d'échapper à la perte de l'âme », reconquiert depuis trois décennies déjà les territoires imaginaires de l'âme amérindienne à travers une dramaturgie innovatrice transmettant « une maîtrise, une éthique qui protège nos valeurs à travers la puissance visionnaire » et en « bâtissant des alliances inédites avec les maîtres autochtones des arts de la scène partout dans le monde » (Sioui-Durand, 2009-2010, p.38). Ainsi, l'instauration d'ateliers assurant une formation aux artistes et comédiens autochtones vivant dans les communautés, ainsi que la mise en scène de pièces alliant tradition et modernité, telles que *Contes d'un Indien urbain* et *Atiskenandahate : le voyage au pays des morts*, font de

cette compagnie théâtrale un vecteur puissant assurant la transmission d'une spiritualité politiquement engagée dans de nouvelles stratégies de résistance. À cet égard, Nicole O'Bomsawin, directrice abénaquise du *Musée des Abénakis* à Odanak, confirme ce lien de correspondance entre le politique et le spirituel, la transmission de l'héritage sacré devenant une responsabilité individuelle et collective cherchant à assurer « la solidité de nos racines sans tourner le dos au monde moderne », dans un contexte sociétal multiculturel « où tout peuple voulant assurer sa pérennité doit relever un triple défi : demeurer fidèle aux traditions (le passé), intégrer les changements qui s'imposent (le présent) et élaborer des stratégies de survie (l'avenir) » (2002, p.69). L'omniprésence d'un sacré occupant chaque pan de la réalité et du quotidien autochtone, y compris la dimension politique (droits autochtones) et l'organisation interne de leurs sociétés, a par ailleurs influencé la nature des relations entre ceux-ci et la puissance colonisatrice, les conflits d'ordre religieux pouvant expliquer (du moins partiellement) cette impossibilité de se reconnaître les uns les autres comme étant des sujets pouvant établir des relations authentiques n'étant point basées sur le pouvoir (Todorov, 1982). En outre, comme le révèle l'auteur Jean-Guy Goulet, les récits fondateurs des peuples autochtones sont truffés de références aux anciens et au « Créateur ¹⁶», ces derniers dictant les règles de conduite ainsi que les lois tacites gouvernant les structures internes de leur réalité, alors que les discours politiques canadiens font état de la « Divine Providence, de la Grâce de

¹⁶ Yves Sioui-Durand nous apprend ainsi que l'utilisation du terme « créateur », « esprit » ou de toute autre dénomination inscrivant l'existence d'un seul Dieu autochtone, relève d'un emprunt à la religion chrétienne, le Grand Esprit étant « une surimposition iconographique de Dieu sur un concept qui n'était pas du tout celui d'un maître en haut qui contrôle tout. Le Grand Esprit n'est pas au-dessus de nous; on baigne dedans, il est ici, il est dans l'horizontal, il n'est pas dans le vertical ni dans une hiérarchie. Il est présent. En algonquien, on dit Manto, le manitou, kiché-manto, matchi-manto : le grand Esprit et le mauvais Esprit » (1999, p.93).

Dieu et de la Reine gardienne de la Foi », autant d'éléments contribuant à creuser un fossé entre ces deux entités, la résistance des Autochtones au projet colonial britannique relevant de ce décalage entre la « conviction centrale » des uns et des autres (2008, p.83). Citant l'avocat, professeur et leader spirituel Cree Harold Cardinal, l'auteur déclare qu'en ce qui concerne « l'interprétation des traités et des droits autochtones qui en découlent [...] la dimension religieuse de l'affirmation identitaire sert de fondement aux aspirations politiques et aux revendications territoriales, » (*ibid.*, p.86) les droits ancestraux englobant les responsabilités des fondateurs à respecter et entretenir l'alliance établie avec le Créateur, comme l'atteste Cardinal :

Les États-nations contemporains fondent presque tous leur revendication au statut de nation sur l'acceptation par d'autres États. Une définition tribale de la nation, toutefois, reposerait presque toujours sur la relation entre un peuple et le Créateur. On trouverait probablement que les peuples tribaux à travers le monde croient tous qu'ils ont été choisis par le Grand Esprit, ou par ce qu'ils appellent le créateur. C'est en ceci qu'ils trouvent la raison entière de leur présence en un lieu précis et de ce qu'ils sont (1977, p.12).

Poursuivant dans cette lancée, nous retrouvons dans ce texte une longue énumération (extraits) de discours prononcés par des nations (Cris, Pieds-Noirs, Dénés, Anishnabeg, Tchutchones) ainsi que par des leaders autochtones (Matthew Coon Come, Christopher McCormik) qui confirment cette alliance entre ceux qui se nomment « les Premiers Peuples » et leur Créateur, les références aux récits fondateurs faisant ressortir le lien indissoluble qui soude l'esprit à la matière et le cœur au territoire, comme le démontre cette déclaration du peuple cri : « Nous sommes les *Eeyou*. Nous sommes un

peuple souverain. Nous sommes les premiers habitants de l'*Eeyou Estchee*¹⁷ et nous formons un tout avec l'*Eeyou Estchee*. Notre pouvoir nous vient du créateur, de l'*Eeyou* et de l'esprit qui habite la terre et les eaux » (Grand conseil des Cris, dans Goulet, 2008, p.88). Par ailleurs, alors que l'auteur met en lumière l'existence de conflits internes à l'intérieur même des communautés, la vision des Autochtones fondamentalistes pour qui « la revitalisation des traditions ancestrales va de pair avec une volonté plus ferme sur le plan de la gouvernance par les Autochtones et pour les Autochtones » étant confrontée à celle davantage progressiste des convertis (chrétiens), il n'empêche que le mouvement encourageant la réémergence¹⁸ d'une spiritualité panindienne dans les communautés ne cesse de croître, la religion chrétienne ne répondant guère aux défis contemporains (autodétermination, réclamation des territoires, gouvernance) de la relève, les nouvelles générations s'identifiant – en général – davantage aux valeurs traditionnelles qu'à une religion étrangère qu'ils n'ont guère la chance de pratiquer (*ibid.*, p.90). Bon nombre de communautés autochtones ont quant à elles tenté d'intégrer pratiques traditionnelles et christianisme, ce dualisme religieux affectant l'identité sociale et religieuse des individus œuvrant à la mise en commun de deux systèmes distincts présentant chacun des avantages répondant aux besoins des individus et des communautés devant concilier tradition et modernité :

¹⁷ Le terme *Eeyou Estchee* signifie en langage cri : « la terre du peuple » ou « notre terre » (Coon Come, 1996, p.8).

¹⁸ Acille Peelman précise que l'utilisation fréquente du mot *retour* employé pour qualifier la résurgence d'une spiritualité traditionnelle autochtone est inadéquate, car s'il existe des autochtones qui « retournent actuellement vers la religion ancestrale qu'ils avaient délaissée ou dont ils avaient été écartés [...] dans la majorité des cas, il ne s'agit pas d'un retour à proprement parler. Il s'agit plutôt de la reprise ouverte et de l'expression publique d'une spiritualité que le christianisme n'a jamais réussi à remplacer entièrement par son propre système religieux » (1994b, p.39).

Nous constatons que dans beaucoup de communautés autochtones la religion traditionnelle est demeurée, dans une large mesure, le principal facteur d'intégration sociale, tandis que le christianisme aide les Amérindiens à maintenir leur lien avec la société occidentale dominante. Les membres des communautés autochtones disposent donc très souvent de deux systèmes religieux, l'un traditionnel et l'autre chrétien, auxquels ils/ elles peuvent faire appel selon les circonstances concrètes de leur vie. Cependant, nous insistons sur le fait que ce dimorphisme ou dualisme religieux, qui semble caractériser la rencontre historique entre les cultures amérindiennes et le christianisme, affecte de façon particulière l'identité religieuse de beaucoup de personnes (Peelman, 1994b, p.41).

Il serait donc imprudent de nier l'emprise que possède encore aujourd'hui l'Église catholique sur les populations autochtones du Québec. La canonisation récente (octobre 2012) par le pape Benoît XVI de la première « sainte » femme autochtone, Ketari Tékakwitha (Mohawk) a par ailleurs suscité des réactions en général positives chez les Autochtones comme chez les Blancs. Malgré les relations tumultueuses de l'Église avec les peuples autochtones (assimilation, agressions sexuelles, condamnation de la culture, infantilisation), la plupart des communautés (dont les Mohawks de Kahnawake et les Hurons-Wendat de Wendake) ont accueilli la nouvelle avec joie, les peuples autochtones voyant dans cet acte de l'Église un symbole de l'acceptation de la richesse de la culture amérindienne qui peut enfin être reconnue comme une culture contemporaine, dynamique et vivante. C'est ainsi que nous pouvons voir, dans les grands quotidiens et médias québécois (*La Presse*, *Le Devoir*, *Radio-Canada*) des images capturées lors de cérémonies ayant lieu dans les églises de Wendake et de Kahnawake, et où des Autochtones vêtus d'habits traditionnels et brandissant des plumes d'aigles (à Wendake) se tiennent en position de prière devant les lampions, alors

que sur la place St-Pierre (Rome), des joueurs de tambour battent la mesure en l'honneur de Kateri. Accueillant cette intégration de symboles amérindiens dans les liturgies chrétiennes, les membres du clergé expliquent la canonisation d'une femme amérindienne en évoquant l'époque des premières évangélisations et l'intégration des pratiques catholiques aux pratiques amérindiennes (et vice-versa). Aux yeux de l'Église, la foi inébranlable de cette jeune femme mohawk ayant eu recours à la souffrance volontaire (flagellation et lacérations) pour montrer l'ampleur de sa dévotion à sa nouvelle religion est un exemple de grâce et de courage, comme s'est empressé de le souligner le pape Benoît XVI lors de la cérémonie tenue à Rome : « Kateri nous impressionne par l'action de sa grâce dans sa vie, en l'absence de soutien extérieur... En elle, foi et culture s'enrichissent. Que son exemple nous aide à vivre là où nous sommes, sans renier qui nous sommes » (Paquin, 2012). Or, ce qui est célébré avant tout par le clergé, c'est le courage d'une jeune femme ayant choisi le christianisme comme religion alors que cette dernière était loin de faire l'unanimité à cette époque (17^e siècle). Pour l'anthropologue Serge Bouchard, le personnage de Kateri (traduction du prénom français Catherine) représente à la fois la vertu chrétienne de la souffrance réparatrice et la valeur iroquoise du sacrifice de soi, ainsi qu'une foi naïve qui a amené les peuples amérindiens à adopter la foi catholique, cette dernière présentant un attrait particulier de par sa théâtralité (rituels, fumée de l'Église, «costume» du prêtre, évocation de l'Esprit Saint) qui rappelait les rituels chamaniques de leur propre spiritualité (Faucher, 2012). Dans ce grand métissage des religions autochtones et chrétiennes, la notion de *sacrifice* (du latin *sacrificium* – *sacra* et *facere* – signifiant l'accomplissement de choses sacrées) demeure la donnée invariable, la souffrance pouvant réparer les torts commis par un individu ou

par un groupe entier en purifiant la violence et en faisant un acte de don, comme l'affirme l'aîné Métis-Lakota Guy Bénard :

Le sacré c'est avant tout le sacrifice, c'est-à-dire ce que tu es prêt à donner inconditionnellement... C'est aussi cette capacité à entrer dans le silence pour dire merci, pour nourrir la voix du mystère. Chez les Lakota, le sens d'un rituel tel que la danse du soleil se situe dans la notion de sacrifice, en ce sens où au moment où tu connais la pire souffrance, il y a un moment de récompense, une grâce à être retrouvée dans le don de soi (Entretien avec Guy Bénard, Bertrand, 2012).

Envisagé ainsi, le sacrifice prend aujourd'hui un sens nouveau, celui d'un compromis que bien des Autochtones sont prêts à faire afin d'assurer la survivance économique, politique, culturelle et spirituelle de leurs peuples, en adoptant la religion et les rites chrétiens tout en conservant et en transmettant les fondements profonds d'une pensée traditionnelle sacrée qui transforme à son tour la religion d'adoption, par exemple à travers la substitution de l'encens traditionnel dans les églises des communautés autochtones au profit des herbes purificatrices (sauge, foin d'odeur, cèdre), qui sont brûlées devant l'autel, la fumée dégagée par ces dernières assurant une communication avec le *pouvoir (wakan)* et les forces cosmiques. Ce maintien d'un équilibre précaire entre tradition et modernité, entre le mode de vie autochtone basé sur la circularité des liens et l'esprit de communauté et la réalité actuelle d'un monde gouverné par la productivité et la consommation, exige du sacré qu'il se plie aux modèles contemporains afin de répondre aux nouveaux paradigmes d'une spiritualité éprouvée par le quotidien. Dans un tel contexte, l'existence d'une loi sacrée dictant avant tout le maintien de l'équilibre (terrestre et céleste) et l'entretien de liens

harmonieux entre tous les êtres vivants, tout en consacrant les peuples autochtones comme les gardiens innés du territoire, se présente comme une arme de décolonisation et de réappropriation culturelle pour les Autochtones luttant pour la récupération (symbolique et réelle) de leurs territoires et de leur identité.

À cet égard, dans un ouvrage ayant pour titre *Recovering the Sacred*, l'auteure Anishnabe Winona Laduke (2005) propose de nouveaux paradigmes en ce qui concerne la récupération du sacré, celle-ci devant s'effectuer à travers ce « sentiment de la terre » invoqué par Yves Sioui-Durand, c'est-à-dire par une prise de possession (*reclaiming*) des terres ancestrales et de ces endroits (par exemple les cimetières et autres lieux de sépultures) reconnus comme étant des lieux investis par un pouvoir. De même, la réclamation de droits de propriété sur les noms, rituels et symboles indiens utilisés à tort et à travers (marques d'automobiles, équipes sportives, etc.) par la société dominante participe à un effort soutenu visant la protection du patrimoine sacré. Or, en documentant les efforts de communautés autochtones impliquées dans une quête pour « récupérer le sacré », l'auteure nous fait prendre conscience qu'au-delà des revendications territoriales, de la récupération d'objets sacrés (calumets de paix, wampum, etc.) placés dans les musées et des compensations monétaires découlant de ces démarches, les communautés s'engagent avant tout dans un processus intergénérationnel de guérison collective (*rebuilding our collective soul*) où la réactivation de valeurs traditionnelles et la mise en commun d'un patrimoine historique et religieux mises au profit d'actions concrètes cherchant à réhabiliter l'identité autochtone contribuent à ressouder les liens communautaires (*ibid.*, p.11). De la même façon que la recherche est cérémonie, l'activisme politique et l'implication communautaire deviennent en soi une

cérémonie de guérison d'où émergent de nouveaux rituels, cette fois-ci à l'extérieur des églises et autres lieux de cultes, que ce soit par des rassemblements dans un lieu consacré à l'étude des plantes médicinales (le parc sacré/Kanatukuliuetsh uapikun sur la Côte-Nord¹⁹) ou par le visionnement dans les écoles primaires, de documentaires historiques (par exemple la célèbre bataille de *Wounded Knee*²⁰) qui se révèlent un lieu de partage entre les aînés et les plus jeunes générations d'Autochtones devant réapprendre une histoire généralement enseignée selon le point de vue du colonisateur. Envisagé dans un contexte contemporain de réconciliation et de régénération des communautés autochtones, le sacré prend ainsi le visage d'une guérison qui s'opère à travers des actions (politiques et autres) concrètes visant avant tout à ressouder les liens (réels et symboliques) intergénérationnels, en se reconnectant avec le pouvoir (*wakan*) se déployant au sein du cercle sacré. En tenant compte des facettes multidimensionnelles d'un sacré qui est à la fois une arme politique de revendication, un processus de guérison et de réaffirmation identitaire ainsi qu'un outil de survivance contribuant à ressouder les liens communautaires des peuples autochtones, nous verrons comment celui-ci imprègne le contenu et les contours d'un cinéma autochtone où s'élabore une esthétique du sacré portée par l'oralité, et où le pouvoir *magique* des mots qui racontent, des maux qui guérissent, se fait le véhicule principal de transmission de l'*âme* autochtone (savoir-être et savoir-faire) redynamisée par ces voix qui insufflent une vie nouvelle aux images.

¹⁹ Selon Sonia Robertson (dans Sioui-Durand) le rôle du parc sacré « est de sauvegarder et de transmettre des savoirs et des connaissances liées aux plantes médicinales, mais aussi d'aider la communauté à développer davantage d'autonomie à travers divers projets d'économie sociale » (2009-2010, p.1).

²⁰ Une séquence du documentaire autochtone *Reel Injun* (Neil Diamond, 2009) est à cet effet révélatrice, de jeunes enfants d'une réserve autochtone étant contraints à visionner (avec perplexité) le terrible massacre de leurs peuples par les colonisateurs blancs. Le film devient alors prétexte non seulement à l'éducation du regard des plus jeunes générations, mais aussi au partage intergénérationnel d'une histoire bien souvent écrite par et pour la société dirigeante.

1.3 La structure des langues autochtones et le pouvoir magique des mots

*Au début des temps il n'y avait pas de différence
Entre les hommes et les animaux
Les créatures étaient parfois des animaux
Et parfois des hommes.
Tout le monde parlait une même langue
En ce temps-là les mots étaient magie
Et l'esprit possédait des pouvoirs mystérieux.
Un mot prononcé au hasard
Pouvait avoir d'étranges conséquences...
Il devenait brusquement vivant
Et les désirs se réalisaient
Il suffisait de les exprimer
On ne peut pas donner d'explication
C'était comme ça.
– Chaman inuit.*

La situation linguistique des Premiers Peuples d'Amérique présente certaines particularités pouvant être comprises du fait de l'isolement de ce continent, les Autochtones étant demeurés pendant plusieurs millénaires à l'abri de toute influence extérieure, ce qui explique l'homogénéité linguistique étonnante des nations dont le territoire s'étend du nord au sud de l'Amérique (Sioui, 2005, p.17). Alors qu'il est à peu près impossible de mesurer les mots faisant partie du vocabulaire autochtone en termes d'âge ou de rayonnement (range), il est intéressant de constater l'utilisation, par des nations séparées en terme de distance par des milliers de kilomètres, de mots ou d'expressions présentant une structure linguistique analogue, par exemple le terme *Tlalok* désignant chez les Naoatl du Mexique le dieu de la pluie, et qui se transforme chez les Mi'kmaq du Canada en *etlalog*, mot utilisé pour décrire la formation d'un nuage de pluie (Augustine, 2005, p.4). Ce phénomène voulant que les dialectes autochtones, « variés à l'infini quant aux mots », se rejoignent à travers une « particularité de

construction qui ne se retrouve nulle part ailleurs sur la planète » se justifie par ce que les philologues nomment communément la construction polysynthétique, cette dernière cherchant à « unir toutes les relations et les modifications à l'idée directrice, à les fondre en altérant la forme des mots eux-mêmes et en les soudant de façon à exprimer le tout en un mot et à bannir toute conception qui n'entre pas en relation avec d'autres » (Garrison-Brinton, 1868, p.20). Suivant la logique de Sapir et Worf, (1949) deux linguistes américains affirmant que la langue est ce qui modèle les idées, l'homme vivant dans cette partie du monde que son langage lui permet de connaître, la réalité étant « construite sur des habitudes de langue », la structure même des langues autochtones, où les noms communs sont la plupart du temps rangés dans les catégories du verbe et de l'action, où le temps (durée) se conjugue en fonction d'un univers éternel et immuable en son centre, renvoie au caractère sacré d'un monde en mouvement, et où les relations entre tous les êtres vivants témoignent d'un dynamisme, d'une animation qui perpétue la vie, celle-ci se déployant au sein d'un cercle sacré présentant la forme de la spirale, de *l'anima*, du souffle (respirer) de l'esprit (*spirit*), la spirale symbolisant entre autres l'élan vital et l'accomplissement. Chez les Inuit par exemple, le concept de *Sila*, qui signifie à la fois le souffle de l'esprit, les tempêtes (le vent), l'énergie vitale, les pulsions de l'air ainsi que l'intelligence de l'univers, est l'élément unificateur de la cosmogonie inuit, le souffle sacré qui sort de la bouche et qui s'exprime par la voix (langage et vocalises) reliant les humains au reste de l'univers (Kirmayer et al. 1993, p.59). Au sein de la culture inuit, où le *corps-vocal*, tel que le nomme Philippe Le Goff « propose des modes de signifier qui inscrivent le sens dans la totalité des comportements, et des liens qui les sous-tendent à tout moment », la voix est le lieu de production « d'une matière sonore

riche, [...] certaines manifestations vocales demandant une implication de tout le corps, ainsi qu'un travail spécifique de recherche des matériaux sonores » (2003, p.3). Que ce soit par l'intermédiaire des traditionnels chants de gorge ou dans le contexte d'une joute amicale où deux adversaires tournent en rond en se tirant la mâchoire et en prononçant des sons gutturaux, le corps-vocal est impliqué dans la création d'une langue qui se construit dans le temps du discours, la voix n'étant pas un trait spécifique à l'humanité, mais étant partagée avec les animaux et la nature (par exemple la sonorité du vent dans les feuilles ou le chant de la rivière). À ce sujet, les travaux du médiéviste Paul Zumthor sur l'oralité ont mis en lumière la relation d'interdépendance unissant voix et langage, la voix étant l'instrument permettant au langage de voyager d'une sphère (de l'immatériel au matériel et vice-versa) à l'autre, en étant « vouloir-dire et volonté d'existence » à la fois souffle qui se dégage du corps pour le faire être et « émanation d'un fond mal discernable de nos mémoires [...], une voix sans langage n'étant pas assez différenciée pour faire passer la complexité des forces sidérales qui l'animent, la même puissance affectant, d'une autre manière, le langage sans voix qu'est l'écriture » (1983, p.10). De même, le corps-territoire (c'est-à-dire le corps relié physiquement et symboliquement au territoire sacré) engagé dans la construction d'un langage non verbal renvoyant à ce que Germain Lacasse (2009, p.2-3) décrit comme la « physicalité de la parole et de l'énonciation » ainsi que la « relation métaphorique entre le toucher et la parole, ce que Bakhtine nommait *tact* » permet de considérer autrement les langues autochtones dans leur relation au sacré, le fragile équilibre né d'un corps tissant en silence les fils ténus d'un dialogue avec l'invisible et d'une voix se chargeant d'une sorte de souvenir des origines de l'être, faisant des langues autochtones un véhicule privilégié du sacré, le

pouvoir magique accordé par les Autochtones aux mots étant par ailleurs relié au corps et à la voix :

Among primitive and oral people generally language is a form of action and not simply a countersign of thought. Oral peoples commonly and probably universally consider words to have great power (vocally sounded words). Deeply typographic folk forget to think of words as primarily oral, as events, and hence necessarily powered: for them, words tend to be rather assimilated to things, 'out there' on a flat surface. Such 'things' are not readily associated with magic, for they are not actions, but are in a radical sense dead [...] (Ong, 1982, p.32-33).

La participation du corps à la création d'un langage où s'entremêlent paroles et gestuelle est une partie constituante de ce que l'aîné Mi'kmaq Evan Pritchard décrit comme « l'art sacré de la parole » et où les gestes accomplis en vue de communiquer un message à son interlocuteur sont considérés comme une danse corporelle (*gesture as dance*), la parole demeurant souvent dans l'ombre d'une gestuelle (représentée par le langage des signes, les danses traditionnelles et par l'imitation ou la personnification de personnages dans le cadre de narrations des récits) en résonance avec les lois du sacré (1997, p.56). Par exemple, certains objets considérés comme ayant un pouvoir (*wakan*) ne peuvent être nommés à voix haute, ils doivent alors être pointés du doigt. Dans la même veine, un sage ne fera jamais référence à sa propre personne lors de la narration de récits, il utilisera alors son corps pour se nommer (*ibid.*, p.56). Enfin, la gestuelle (danse, imitation, instruments de musique) était jadis utilisée pour établir un dialogue avec les animaux *totems* (ou gardiens de l'âme) et demander leur protection, la connexion entre les esprits des animaux et les humains s'accomplissant à travers le

maintien des liens sacrés. Dans le documentaire du cinéaste québécois Arthur Lamothe, *Mémoire Battante* (1983), le joueur de tambour innu, en reproduisant le battement de cœur de la Terre Mère, entre en communication avec l'esprit du caribou, le cercle de danse formé par la communauté transformant l'espace occupé en une enceinte sacrée propre à accueillir avec respect l'âme de l'animal convoité. Le chant qui accompagne le son du tambour au sein du cercle occupé par les danseurs peut être vu comme un filet tendu vers le cosmos, les vocalises attirant magiquement les esprits à l'intérieur du dôme invisible, un peu comme le chant des sirènes attirant mystérieusement les marins dans les profondeurs abyssales de l'océan. Enfin, pendant de nombreux siècles le langage des signes fut largement utilisé comme outil de communication intertribal, les reliques de cette gestuelle pouvant être retrouvées dans les films westerns hollywoodiens, par exemple à travers la posture stoïque du grand chef se tenant debout, les bras croisés sur la poitrine. Or, l'interprétation erronée des réalisateurs et la forme caricaturale donnée à ce langage ne laissaient guère de place à l'expression du sacré, la portée d'un geste tel que le croisement des bras sur la poitrine, ne signifiant point une attitude de fermeture tel que convoyé dans les films, mais bien une attitude d'écoute respectueuse dans l'affirmation d'un point de vue ferme sur une question : « *I'm standing my ground, but my ears are open* » (*ibid.*, p.57).

Les peuples autochtones croyaient ainsi que les chants, incantations et formules magiques transmises par la voix avaient la capacité d'agir sur le cours des événements et de transformer leur environnement, le pouvoir accordé aux mots se situant principalement dans la manière dont on prononçait (ou dans certains cas dans la manière où l'on performait) telle ou telle incantation, le rythme, l'emphase et les répétitions

modulant la portée magique du discours, en ce sens où « une syllabe écorchée, une intonation oubliée, une sonorité déformée neutralisait ce pouvoir » (Bramly, 1992, p.71). De même, la métamorphose de l'acte de parole en chant décuplait le pouvoir magique des mots, le sacré se situant avant tout dans le chant et dans l'aura de mystère qui entourait ce dernier, le chant et la danse constituant des formes de langage propices à la transe. La narration des mythes et autres récits issus de la tradition orale devenait alors un acte sacré capital, la répétition de l'histoire insufflant à la création une force propre à la perpétuer (*ibid.*, p.71).

Pouvant être définie comme un acte de communication et comme une « partie intégrante du système ontologique, social, relationnel, symbolique et organisationnel propre aux sociétés nomades de chasseurs-cueilleurs », la tradition orale se sert (entre autres) de la langue pour transmettre ce *savoir-être* et ce *savoir-faire* qui façonnent le mode de vie et imprègnent la mémoire collective des peuples autochtones (Boucher, 2005, p.11). En l'absence d'un système d'écriture, la transmission orale des contes, des récits autobiographiques et des légendes²¹ (incluant les mythes cosmogoniques) prenant parfois la forme de chants, de cérémonies et de danses, permettait « la circulation du flux sacré de l'esprit » ainsi que la consolidation identitaire d'un groupe unifié par un système de croyances, de lois et de prescriptions qui sont constamment redynamisés à travers la performance du conteur qui écourte, transpose et aménage l'histoire selon le

²¹Encourageant une certaine prudence dans le choix des termes employés pour définir les diverses catégories appartenant à la tradition orale (mythes, légendes, histoires, récits) l'anthropologue Rémi Savard décrète que ces derniers sont « plus que de simples récits oraux pour une humanité en attente d'écriture, car on est en présence de véritables monuments sonores. Il s'agit de performances émaillées de dialogues, de chants, de rebondissements imprévisibles et de pirouettes sémantiques les plus inattendues, au cours desquelles la voix humaine » (vouloir-dire et volonté d'existence) jouait un rôle semblable à celui que Paul Zumthor avait reconnu dans la poésie orale du Moyen-Âge (2006, p.18).

contexte vécu (Epes-Brown, 1975, p.27). Au-delà de sa nature cohésive et de sa fonction rassembleuse, la tradition orale, en transportant et en communiquant le sacré, était considérée comme un instrument puissant de guérison (physique, émotionnelle, psychologique) individuelle et collective, le chaman ou conteur (qui étaient souvent la même personne) utilisant le pouvoir de sa voix pour véhiculer à travers des incantations, des chants ou le récit de légendes, un message propre à déclencher une catharsis chez les sujets malades qui étaient alors débarrassés des ombres ayant contaminé leur âme. Chez les Inuit et les Innus, les chamans tentaient ainsi de pénétrer, à l'aide de formules magiques et d'un cérémoniel particulier, le corps du malade afin de reconstituer les fragments brisés de l'âme, ceux-ci étant à la source de toutes maladies, une âme fragmentée pouvant même entraîner la mort. De même, la médecine du rêve chez les Dénés Nabesna pouvait se révéler une thérapie hautement efficace en permettant aux individus de libérer leur conscience et de souder les liens communautaires et familiaux, les « grands rêves » constituant une expérience visionnaire pouvant amorcer « une transformation perceptible dans l'individu [...], car c'est en rêve qu'on a le plus facilement accès à ses propres sentiments, à ses désirs et à ses pouvoirs; c'est en rêve que l'âme peut se libérer temporairement pour visiter d'autres mondes, explorer le futur, visiter le paradis » (Guédon, 2005, p.205). Par ailleurs, un homme qui rêvait par exemple qu'il prenait la femme de son frère devait, dans la reconstitution du rêve auquel participaient plusieurs membres de la communauté, réparer son geste (offrande, service, punition) et demander pardon aux individus ayant pu être offensés par les actions posées en rêve, celui-ci donnant lieu à une forme de thérapie collective ainsi qu'à une réconciliation communautaire symbolique.

Bien souvent répertoriée par les chercheurs occidentaux en catégories distinctes (Widget, 1985) au sein desquelles les mythes²² cosmogoniques et récits du *trickster*²³ sont classifiés comme des narrations orales, où les discours cérémoniels constituent un art oratoire, et où la poésie rituelle et lyrique appartiennent au domaine de la poésie orale, les types de récits oraux transmis de génération en génération varient ainsi d'une communauté à l'autre, les grandes familles linguistiques (algonquiennes, iroquoiennes et athapaskanés) du Canada partageant certains traits communs en ce qui concerne les mythes cosmogoniques et les légendes du *trickster*, ce personnage multiforme que les Anishnabeg nomment *Nanabush*, les Cris *Wisahkecâhk* et les Nakoda *Iktomi*. C'est ainsi que l'on peut retrouver, dans une grande quantité de mythes relatant la création du monde, la présence d'une époque lointaine où le monde était recouvert d'eau (Wendat, Cris, Nekaneet, Mohawks, Agniers), ainsi que des contes où les animaux sont humanisés (Innus, Anishnabeg, Wendat, Mi'kmaq, Cris, etc.). Par ailleurs, selon l'anthropologue Rémi Savard les peuples autochtones de langue algique du Québec septentrional (Cris, Atikamekw, Algonquins/Anishnabeg, Innus) classifient leurs œuvres de tradition orale en deux genres, le premier (*atenogen*) renvoyant « à des récits d'aventures dont le conteur, aussi bien que chacun de ses auditeurs, aurait vraisemblablement pu être

²² L'utilisation du mot « mythe », bien souvent employé pour désigner les récits cosmogoniques, est critiquée par certains anthropologues, dont Rémi Savard (2006), qui dénoncent ces « savants, héritiers des Lumières » ayant apposé une connotation négative au terme de mythe en posant un regard condescendant sur « les traditions de pensées autochtones propres aux régions alors colonisées par l'Europe ». Dans le cadre de cette thèse, les termes « mythe », « histoire », « conte » et « légende » seront employés de manière non discriminatoire, ceux-ci nous permettant de distinguer les différentes catégories de récits appartenant à la tradition orale (2006, p.18).

²³ Le personnage du *trickster*, une des figures emblématiques des récits autochtones, que l'on retrouve dans la plupart des mythologies autochtones, se distingue selon Rémi Savard « par le fait qu'il est au centre de tellement d'aventures qu'il faut plusieurs soirées pour les raconter toutes [...] ce nom de *trickster* lui venant de ce qu'il cherche constamment à s'approprier, avec autant d'extravagance que de maladresse, ce qui ne lui revient pas nécessairement, et ce, aux dépens de ceux dont le destin est de devenir des êtres humains, alors que le sien est un destin d'immortel » (2008, p.28).

l'acteur » et le second (*tebadjimun*) s'appliquant « à des récits d'événements survenus avant même que l'humanité existe sous sa forme actuelle » (1979, p.37). Dans la même veine, la tradition orale wendat distingue les récits inventés (contes) des histoires vraies (mythes ou récits traditionnels et traditions ethnohistoriques), tandis que chez les Déné Nabesna, on différencie de façon précise plusieurs sortes de textes, parmi lesquelles nous retrouvons les *yénida'a*, qui relatent « des événements qui ont eu lieu dans un temps qui précède le temps présent » ainsi que les mythes concernant les figures animales situées « dans un temps où les animaux se comportaient comme des humains » puis finalement les devinettes du genre « Qui a les cheveux blancs et se promène tête nue en hiver? » et les histoires qui semblent avoir pour seule fonction « de faire rire les auditeurs » (Guédon, 2005, p.38). Un peu plus à l'Ouest, les Cris-des-plaines possèdent deux types de récits, l'*âcimostakewin*, un conte ordinaire racontant des expériences personnelles, l'actualité ou des événements quotidiens, et l'*âtayokewin*, récit contenant des messages spirituels et des enseignements sacrés. Or, au-delà des correspondances et divergences existant au sein de ces traditions orales, il est intéressant de constater que beaucoup de motifs semblables à ceux retrouvés dans les récits des Autochtones d'Amérique (Canada et États-Unis) sont très répandus en Europe, dans le nord-est de l'Asie, en Australie, en Nouvelle-Zélande et ailleurs, de même que les croyances et mythes des Koryaks et des Chuckchees de Sibérie et des tribus du nord-ouest d'Amérique, ces similitudes ayant été partiellement justifiées par la théorie diffusionniste introduite par l'anthropologue Franz Boas (Savard, 1994, p.xxxv, xxxviii).

En ce qui concerne plus spécifiquement la narration de ces récits issus de la tradition orale, lesquels sont généralement racontés ou performés par un(e) aîné(e)²⁴ à un temps spécifique de l'année, soit en hiver²⁵, celle-ci présente ce que Walter Ong nomme « les psychodynamiques de l'oralité » (*psychodynamics of orality*), c'est-à-dire certaines qualités/éléments leur permettant d'être retenues et transmises au fil du temps. À la base de ces dynamiques contribuant au développement d'une *mémoire orale* efficace, Ong identifie la capacité, chez les sociétés orales, de penser en fonction des relations entre les mots proférés et la vocalité (*the sounded word is power-driven*) ainsi qu'avec le corps (*somatic component*), l'intégration de certaines pratiques ou motifs (*mnemonic patterns*) permettant l'articulation d'une pensée claire et compréhensible :

In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retrieving and carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions and antitheses, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulary expressions, in standard thematic settings [...] in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic forms (1982, p.34).

Selon la cinéaste Loretta Todd, ces motifs peuvent également se retrouver sous des formes diverses, tel le type d'espace et d'éclairage (soleil levant, pleine lune, etc.)

²⁴ Kristen Knopf précise que la tradition orale « is carried and passed on by storytellers and elders who can be either women and men, chosen by their community and given the responsibility of retaining, sharing and teaching cultural knowledge and history [...] the community looking up to them for spiritual guidance » (2008, p.90).

²⁵ Selon certaines croyances (par exemple une personne racontant des légendes en été était susceptible de voir des serpents et des crapauds se glisser dans son lit), il était préférable de raconter les récits alors que la neige et le froid recouvrent le sol, empêchant ainsi les esprits du monde souterrains ainsi que les animaux d'en entendre le contenu, ceux-ci pouvant être offensés en entendant parler d'eux (Guédon, 2005, Savard, 2006, Knopf, 2008) .

ainsi que le son ambiant (chutes d'eau, vent dans les feuilles, crépitements du feu) présents au moment où l'histoire est racontée, la structure circulaire du récit et l'aspect répétitif de la narration favorisant l'intégration et l'ancrage du conte dans un contexte particulier (Knopf, 2008, p.88-89). La personnalité du conteur et la nature évolutive du récit se renouvelant au fil du temps et selon le contexte d'une époque, mêlant parfois mœurs passées, événements présents et valeurs traditionnelles et contemporaines, peuvent quant à elles influencer le contenu d'une histoire, la performance du conteur (chant, danse, intonations, débits, utilisation d'objets fétiches) et la participation/mode de lecture de l'auditoire contribuant à créer de nouvelles versions d'un même récit « *each person creating their own story as they listen* » (Beaucage, 1995, p.218). Ainsi, dans chaque nouvelle situation d'énonciation, ce n'est pas uniquement l'histoire elle-même qui est constamment modifiée, mais bien la nature du lien entre le conteur et son auditoire, dans la mesure où les performances et les histoires sont davantage jugées en fonction de l'effet suscité chez les spectateurs que par les thèmes abordés, un critère qui demeure absent dans le texte écrit :

[...] La page écrite fait oublier cet autre aspect fondamental du mythe qu'est la participation de l'auditoire. Il ne s'agit pas là d'une participation passive; on n'écoute pas un mythe comme on va au concert, entendre un opéra ou une sonate... Le mythe transforme, au moins pendant quelques instants, ceux qui assistent à sa présentation. En termes techniques, les auditeurs peuvent entrer en état de transe. La récitation cérémonielle du mythe peut entraîner les participants à redéfinir le monde dans lequel ils vivent. Enfin, le mythe est transmis par un conteur dont l'exemple personnel fait partie de ce qui est transmis (on apprend en même temps le récit, l'art du conte et la personne du conteur). La récitation du mythe permet à l'auditeur de participer à une expérience autrement inaccessible (Guédon, 2005, p.41-42).

Au-delà de l'expérience individuelle de l'auditeur qui reçoit, outre le récit, le *savoir-être* et le *savoir-faire* du conteur, la tradition orale favorise la cohésion communautaire (*communal contact*) à travers une communion où le sacré est communiqué par un langage (verbal et non verbal) qui se fait ouverture et prière, et où « le produit d'une remémoration exacte peut s'avérer moins utile, moins appréciable que le fruit d'une remémoration inexacte » laquelle peut susciter chez les auditeurs, une émotion qui restera ancrée dans la mémoire (Goody, 1977, p.38). La narration du récit dans les langues autochtones peut ainsi être résumée comme étant un acte de création collective où la langue, la performance du conteur, la structure de l'histoire racontée et la participation ainsi que la réception de l'auditoire prennent la forme du poème (du grec *poiêsis* signifiant « faire » et « créer ») de cette *peau-qui-aime* et qui exulte de manière cérémonielle le sacré de l'existence à l'aide de signes et de symboles unificateurs. À cet égard, pour le poète Mi'kmaq Evan Pritchard, toutes les catégories de la tradition orale peuvent être regroupées sous l'appellation de poésie orale (*oral poetry*) considérant que : « *of all the terms used to describe this ancient way of speaking and acting, poetry is the one which I feel would be most acceptable [...] poetry being a constant but invisible force within the creative act of living of the Wabanaki people, who do not recite poetry but live it* » (p.xvii-xviii). Qui plus est, pour Pritchard, le discours oral (mythologie, légendes, récits autobiographiques) ancré dans l'action peut être envisagé comme une poésie sacrée abritant plusieurs couches de signification, les individus ayant la volonté d'explorer ces différentes strates étant alors en mesure de découvrir ce que l'aîné nomme la *manière sacrée* (*sacred manner*), celle-ci étant en lien direct avec le mode de vie et de

pensée autochtone (savoir-être et savoir-faire) que seuls les mots anglais/français poetry/poème arrivent à traduire à peu près correctement :

Part of Wabanaki poetry lies in their vast and perplexing mythology, while other parts lie in how they speak to one another, in how they interact with one another, and in how they sing to one another. Just as importantly, there is poetry in a manner in which certain actions are performed which many refer to as the «sacred manner». Each of these is an integral part of the way (neo) traditional Wabanaki express their wisdom, their thoughts and their emotions, their creativity, their reality. While some may not recognize these as such, poetry is the English word which comes closest to describing their fiery inwardness, their heightened sense of beauty, their way of saying so much with so few words (p.xviii).

Réexaminées dans un contexte contemporain, les langues autochtones et la tradition orale répondent aux besoins actuels des peuples autochtones en reflétant autrement « la manière sacrée » (*the sacred manner*) telle que définie par Pritchard, en s'affichant comme des moyens efficaces de résistance, de réaffirmation culturelle et de guérison collective. C'est ainsi que depuis environ trente ans, les communautés autochtones du Québec et d'ailleurs (via le conseil de bande et les différentes associations) développent de nouvelles initiatives visant à redonner une plus grande visibilité aux langues traditionnelles, par exemple en rendant obligatoire l'apprentissage de ces langues dans les écoles primaires (inuit, atikamekw, innues, etc.) en créant des programmes de revitalisation des langues (par exemple le projet Yawenda²⁶ et le *Language and Culture Council*) et en produisant des documents (vidéo, audio, littérature) assurant l'enregistrement et la sauvegarde de la langue et de la tradition orale.

²⁶ *Yawenda* est un projet d'un million de dollars financé par le gouvernement fédéral et qui vise à raviver la langue huronne-wendat dans la réserve de Wendake (Québec).

Parmi ces initiatives, nous assistons depuis les dix dernières années à une multiplication du nombre de sites Internet faisant la promotion des langues autochtones, entre autres à travers l'enregistrement et la diffusion (vidéos et audio) de témoignages personnels et de récits issus de la tradition orale autochtone. Par exemple, les sites *Innu Aitun* et *Tipatshimuna* (Innus) *Listening to our past* et *Testimonies* (Inuit), *Circle of Stories* (diverses nations autochtones américaines) et *Our voices*²⁷ (Cris, Canada) offrent la possibilité de voir et/ou d'entendre par l'entremise de capsules audio et vidéo l'histoire des différentes nations telle que revisitée par les conteurs, d'être initiés aux principales légendes d'un groupe particulier et d'écouter les récits autobiographiques des aînés ayant vécu le passage de la tradition à la modernité. Dans la même veine, les sites *First Voices*, *Turtle Island* (toutes les nations) et *Tshinanu* (Innu) contiennent des ressources audio offrant à l'internaute la possibilité d'apprendre en ligne diverses langues autochtones. Enfin, le site *Our Mother Tongues*²⁸ (nations autochtones étatsuniennes) cherche à dépeindre l'état actuel des langues autochtones et les mouvements massifs de revitalisation initiés par de nombreuses communautés à travers les États-Unis. Il est ainsi possible de découvrir les langues des Dakotas, Lakotas, Ojibways, Navahos, Mohawks, Cherokees, Salishs, Sauks, Crows et Wampanoags à l'aide d'une carte interactive et de capsules où des individus de chacune de ces nations offrent un témoignage dans leur langue maternelle. De même, l'onglet « video » du site présente trois volets contenant chacun quelques capsules vidéos où dans un premier temps des Autochtones partagent leur expérience de redécouverte de leur langue, en

²⁷ Sites pouvant être consultés à : <http://www.innuaitun.com/> <http://www.tipatshimuna.ca/>
<http://www.traditional-knowledge.ca/> <http://www.pbs.org/circleofstories/>

²⁸ Site *Our Mother Tongues* : <http://www.ourmothertongues.org/Home.aspx>

expliquant comment l'apprentissage de cette dernière s'est révélé une fenêtre ouverte sur leur culture et sur le mode de pensée traditionnel, comme en témoigne Bidtah Becker, de la nation Navaho :

One of the things I find the coolest about navaho language, and that can never be translated is the verb for two people, and that doesn't exist in English. So one day I ask my language teacher why does this exist? And she said because it represents that concept of duality in the Navaho way of thinking. And when we ask her how to say the word moon she says "what do you mean? How big is the moon? This big? (showing with her fingers)". And about the sun: "where is it in the sky? is it this high?" So it is that sort of precision which I think is interesting, that precision with the natural world that is missing in English (*Our Mother Tongues*, 2012).

Dans le même ordre d'idées, le second volet consacré à la langue se concentre plus spécifiquement sur l'importance, d'un point de vue politique et culturel, pour les Autochtones d'apprendre leur langue traditionnelle, la langue et la culture (savoir-être et savoir-faire) étant indéniablement reliées, comme le souligne l'historienne de descendance ojibwaye, Jean O'Brien :

It's about sovereignty and Nationhood; it's about the core expression of your own Nation as a people that stretches into the unknowable past. Thousands and thousands of years! It's about identity, it's about place, and it's about marking yourselves as a different people in really fundamental ways. The anthropologists and linguists will tell you what else it is about: culture and language are inextricable. There are ideas about the world that cannot be translated from one language to another. For instance, in Ojibway, the biggest conceptual category is the distinction between the animate and the inanimate. And it will mess with your head because it is no like you expect living and not living. There are some rocks (or trees) that are animate and some rocks (trees) that are inanimate. So it's about structuring the world and thinking of the world as a creative place, that is utterly different than a

non ojibway way of looking at things (*Our Mother Tongues*, 2012).

Malgré le fait que l'on retrouve sur ce site une grande diversité d'exposés prononcés par des Autochtones de tous âges et de toutes catégories sociales, l'aspect culturel et collectif de la langue, sa relation à un mode de pensée structurant la nature profonde du savoir-être et du savoir-faire des Premières Nations et le rôle joué par cette dernière dans le processus de guérison communautaire sont des aspects qui sont abordés dans la grande majorité des témoignages. Ceci confirme la prégnance, au sein des communautés actuelles, d'un sacré contemporain, qui, à partir des braises quasi éteintes d'une spiritualité ayant conservé pendant plusieurs centaines d'années un profil bas, se pratiquant dans des cercles restreints et bien souvent secrets, cherche à rallumer le feu de l'espoir afin que celui-ci se propage, éclairant à nouveau le cœur de toutes les nations rassemblées par ce même mouvement unificateur, celui d'une réappropriation de l'âme autochtone.

À ce sujet, le troisième volet du site *Our Mother Tongues* présente quant à lui des extraits vidéos du documentaire *We Still Live Here – Às Nutayuneân*; (2010) un long-métrage racontant l'histoire inspirante d'une communauté autochtone, les Wampanoag (Massachusetts) ayant littéralement ressuscité leur langue traditionnelle, celle-ci étant considérée comme éteinte depuis une centaine d'années. Réalisé par la cinéaste autochtone Anne Makepeace, le documentaire est partie intégrante du projet *Our Mother Tongues*, le site Internet assurant une visibilité ainsi qu'une continuité au film qui cherche à montrer d'autres images que celles qui prévalent dans les médias et qui ont

tendance à représenter la perte et la disparition des cultures plutôt que la revitalisation de ces dernières. La transmission en ligne d'images et surtout de témoignages où la vibration de la voix entendue permet ainsi d'outrepasser les écueils de l'écrit pour rendre à l'oralité autochtone (tradition orale et expression de la langue) sa nature dynamique et créative. De même, les concepteurs du site envisagent dans un futur proche la mise en ligne d'un volet interactif, où les internautes auront la possibilité d'interagir en direct avec les conteurs, et où la mise en place d'une communauté virtuelle de « sauveteurs de la langue et de la tradition orale » aidera à l'avancement (visibilité et diffusion) de cette cause, tout en favorisant la communication intertribale/interculturelle entre les membres des Premières Nations (Autochtones, Métis, Inuit) de partout à travers le monde.

Puisant dans le corps-médiateur la force vitale du souffle-esprit, les langues autochtones incarnent ainsi dans la matérialité (à travers la voix et le corps parlant) les relations sacrées d'un peuple avec le territoire et avec ses habitants, tout en jouant un rôle primordial dans le processus d'identification, tant sur le plan individuel que sur celui des collectivités, en s'offrant comme moyen de communication privilégié d'une identité tissée dans les huis clos de la matrice (Terre Mère), ce four alchimique contenant en son sein les mondes cosmogoniques, célestes (*en dessus*) et souterrains (*en dessous*). De même, reprenant son rôle principal de transmetteur d'une culture fondée sur l'interaction et le maintien des liens entre tous les organismes vivants (ou animés), la tradition orale, appuyée par une langue dynamique où prend forme le sacré, s'affranchit peu à peu d'une *mise en écriture*²⁹ (ou devrait-on dire mise en pâture) qui la cloisonne, à

²⁹ En ce qui concerne le passage de l'oralité à l'écriture, Walter J. Ong soutient que l'invention de l'imprimerie et la propagation de la forme écrite ont considérablement affecté la fonction de transmission du conteur, en ce sens où « *by storing knowledge outside the mind, writing, and even more*

travers la *remédiation* des récits oraux vers des médiums électroniques (radio, télévision, Internet, vidéo) qui transportent l'information de manière similaire (transmission visuelle et sonore) à celle des conteurs, en présentant des ressemblances avec cette dernière telles que « *its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas* » (Ong, 1982, p.134). Ce faisant, ce passage d'une oralité primaire (usage de la parole par une société sans écriture) à une oralité secondaire (qui se recompose à partir de l'écriture) puis à une oralité mécaniquement médiatisée (différée dans le temps et/ou l'espace) favorisera l'imprégnation et la diffusion du sacré au sein d'une esthétique filmique où la parole a préséance (Ong, 1982, Zumthor, 1983).

1.4 La remédiation de la tradition orale et l'esthétique du sacré

1.4.1 L'*aura* de l'oralité telle que transférée à l'écran

Définie par *Bolter et Grusin* comme « la représentation d'un médium dans un autre médium », en ce sens où tout nouveau médium conserve une trace de l'ancien médium sur lequel il est bien souvent calqué, – par exemple la version numérisée d'une œuvre d'art conservera une trace (visuelle et parfois écrite) de l'œuvre originale – la remédiation peut aussi être considérée dans son sens phonétique (on y entend le mot remède) et étymologique (re-guérir, considérant que l'étymologie du mot remède signifie guérir) comme un *remède* apportant la guérison (amélioration ou gain rapporté dans le nouveau médium) (1999, p.45). Ceci dit, si la guérison sous-tend nécessairement le passage d'un état à un autre, ainsi que la modification de l'être « transformé » par ce

print downgrades the figure of the wise old man and the wise old woman, repeaters of the past, in favor of younger discoverers of something new » (1982, p.136).

passage³⁰, la remédiation d'un médium dans un autre médium implique également cette métamorphose qui a lieu dans cet entre-deux du transfert médiatique, et où les modes de transmission (par exemple de l'écrit au virtuel) se modulent à de nouvelles fréquences. En intégrant ainsi les rouages d'un système de transmission et de diffusion modifiant le simple schéma de la reproductibilité technique tel qu'envisagé par Benjamin, lequel soutient « que la technique de production détache l'objet reproduit du domaine de la tradition », la remédiation considérée comme un « acte de médiation du réel » rend compte de ce que Jamieson envisage comme une pensée présente bien avant la médiatisation de la culture et la spatialisation de la culture postmoderne, où par exemple la méditation et les autres formes spirituelles d'expression de notre pensée constituaient déjà une forme « archaïque » de produits médiatiques (2000, p.56). Qui plus est, Jameson déclare que les médias visuels « *are challenging the dominance of older linguistic medias, [by threatening] to remediate verbal text on both in print and on the computer screen* », et ce dans un contexte où le langage, tout comme les médias visuels, est considéré comme un médiateur actif et visible « *that fills up the space between signifying objects and nature* » (*ibid.*, p.57). Dans cet ordre d'idées, établissant un lien entre les médias électroniques et le langage articulé (*the spoken word*), Marshall McLuhan explique comment ceux-ci présentent une nature similaire, les sociétés électroniques ressemblant davantage aux sociétés orales qu'aux sociétés littéraires, un énoncé qu'il justifie en déclarant que « *because of its action in extending our central nervous system, electronic technology seems to favor the inclusive and participational*

³⁰ Transposé concrètement dans le monde spirituel et chamanique inuit, ce passage est vécu à la fois par le chaman et par le malade qui doivent traverser cet entre-deux (situé entre le monde des esprits et le monde des vivants) où s'effectue la métamorphose du chaman et la guérison du malade.

spoken word over the specialist written word » (1964, p.85). De même, le médiéviste Paul Zumthor ne constate guère de différence entre l'oralité directe et l'oralité médiatisée, la voix humaine bénéficiant au contraire de la puissance de l'appareil technologique qui attribue au message oral médiatisé une mobilité spatio-temporelle ainsi qu'une hyper-sociabilité qui contrecarre – en quelque sorte – les limites imposées par l'effacement de la présence physique (ici et maintenant) du locuteur ainsi que par le poids de la technique et de ses implications économiques :

Au cours des cinquante dernières années, les médias ont rendu aux messages qu'ils transmettent, l'ensemble presque complet de leurs valeurs vocales; ils ont conféré à nouveau, au discours ainsi transmis, sa pleine fonction impressive, par laquelle (indépendamment de son contenu) il pèse de tout son poids sur les intentions, les sentiments, les pensées de l'auditeur et, le plus souvent, l'incite à l'action [...] La sociabilité de la voix vive et directe cède la place à une hyper-sociabilité circulant dans les réseaux de télécommunication, sur la base desquels se constitue un nouveau lien collectif, dont la nature nous est encore mal connue (2008, p.174).

Considérant le fait que la tradition orale se transmet vocalement et bien souvent à l'aide d'artefacts visuels qui servent d'aide-mémoire (par exemple l'utilisation des ceintures wampums et des pictogrammes qui illustrent l'histoire racontée³¹) et que la nature du lien entre l'auditeur et le récepteur sous-tend une présence physique (en direct, virtuelle ou différée selon le cas), nous pouvons ainsi envisager la remédiation de la tradition orale vers un médium électronique tel que la vidéo (télévision, cinéma, écran

³¹ Interrogée par Kristen Knopf, la cinéaste Yurok Martha Carlson confirme la présence d'éléments visuels au sein de la tradition orale autochtone, en stipulant que si les autochtones « were not telling stories in the oral tradition, they'd be leaving pictographs all over the place, telling them in a visual sense, [because] Indians have a long history of being able to depict stories either visually or orally, so there's a connection between the two traditions » (2008, p.108).

d'ordinateur) comme étant davantage propice à la transmission vocale et visuelle des récits, un énoncé corroboré par Kristen Knopf :

[...] there is a link between oral tradition and film/video, since the latter medium works with means similar to those of oral tradition. In both communicative traditions, information is transported through visual and sonic effects. The television/VCR/DVD player/computer and screen projector are interconnective transmitters of information by visual and audio means. The indirect producer/audience contact could be similar to the direct contact between storyteller and audience in the oral tradition (2008, p.84).

Cette interconnectivité, envisagée dans un sens plus large, c'est-à-dire comme un moyen de se connecter, ou de se reconnecter à un environnement social et familial et d'établir une connexion ici propagée par un système électronique d'ondes, ne va pas sans rappeler les fondements de la pensée autochtone, où la création et le maintien de liens sacrés et d'une *interconnectivité* avec le monde vivant et animé sont un outil essentiel à la survie physique et spirituelle d'un peuple. Les rituels chamaniques et les séances hivernales où le conteur en transe transportait l'auditoire dans un monde parallèle, créant tout autour de lui un cercle magique, faisant apparaître dans l'esprit des auditeurs et sous leurs regards ébahis une imagerie diversifiée où se matérialisait le monde des esprits³², ne pouvaient trouver niche dans le monde de l'écrit qui « fixe et tue le monde de l'esprit » (Héaka Sapa dans Joseph Epes Brown, 1975, p.27). Au contraire,

³² Lors d'une entrevue réalisée avec la conteuse Déné Louise Prophet-Leblanc, celle-ci raconte comment, lorsqu'elle était plus jeune, elle participa à un rituel chamanique, (à l'insu du chaman, en se cachant sous les amples jupes de sa grand-mère) où le guérisseur fit littéralement apparaître dans le cercle formé uniquement par des femmes, des images floues mais bel et bien réelles. De plus, la conteuse déclara que l'arrivée de la télévision et des autres médias électroniques ne constituait pour les aînés qu'un prolongement de cette imagerie présente dans le monde du rêve (onirique et diurne), la télévision par exemple étant envisagée comme une « boîte à rêves » (Entrevue avec Louise Prophet-Leblanc, Bertrand, 2007).

l'adaptation des récits à l'écran est en quelque sorte un prolongement naturel des séances (rituels, contes), mais également du monde onirique, le rêve étant considéré par les Autochtones comme le premier écran magique où défilait un film sans fin, et où l'on retrouvait l'ellipse, le montage, le chevauchement du documentaire et de la fiction et l'animation d'un monde sacré et de phénomènes magiques, c'est-à-dire investis d'un pouvoir. La vidéo, et plus spécifiquement le film, peut ainsi donner vie au conteur en faisant *magiquement* apparaître une image; il peut capter ses gestes, ses mouvements, ses expressions faciales; il peut aussi refléter la narration du conteur, ses hésitations, ses répétitions; il peut transmettre le son de sa voix, ses intonations; il peut visuellement illustrer le récit tout en conservant la voix du narrateur (voix *off*) (Knopf, 2008, p.98). En ce qui a trait spécifiquement à la remédiation de la tradition orale à l'écran, quelques cinéastes autochtones interrogés (es) par Kristen Knopf, dont Marjorie Beaucage (Métis), Martha Carlson (Yurok), Doug Cuthand (Cri), Lloyd Martell (Cri), Shelley Niro (Mohawk), Alanis Obomsawin (Abénakis) et Loretta Todd (Métis, Crie) reconnaissent qu'il existe un lien unissant la tradition orale et le médium filmique, et que cette relation entre les deux médiums se traduit différemment selon la vision du cinéaste et son appropriation de la tradition orale et du médium cinématographique (2008, p.108-114).

Les éléments relatifs à l'interconnexion (liens cinéaste-tradition orale, film/spectateur, conteur/auditoire, récit/spectateur) reviennent ainsi dans le discours de quelques cinéastes (Beaucage, Cuthland, Martell, Todd) ainsi que l'importance d'adapter la tradition orale aux nouvelles technologies, ce afin de conserver une empreinte durable et facilement transmissible de ces récits parfois millénaires susceptibles de disparaître avec la dernière génération d'aînés/conteurs. À cet égard,

Lloyd Martell stipule que les plus jeunes générations comprenant davantage le langage télévisuel et filmique que les coutumes anciennes disposent à présent d'un outil efficace (télévision, vidéo) favorisant leur apprentissage de la culture et des traditions de leurs peuples (Martell, Obomsawin, Ross). Enfin, la cinéaste Métis/Crie Loretta Todd est la seule parmi le lot à envisager la relation tradition orale/images filmées en terme de création et de conjuration d'un nouvel espace pour la parole, où la conscience de l'environnement, des mots prononcés et du contexte d'énonciation sont les éléments devant être remédiés à l'écran :

I guess oral tradition is just a way of the storytellers being able to [...] make you conscious of the word by making you conscious of the space you are in. They make you conscious of the sense of smell, the air you feel on your skin [...] this earth beneath your feet [...] I realized, in a sense, that is what I want to do with film, that I would sort of conjure up that place, and make that place so sensual, so full of senses, that the memory is stimulated. Film has the capacity to do that, again film is a two-dimensional space that has the capacity to help create essential experience. I think in that way it replicates oral tradition [...] I guess that's the relationship; it's not to replicate oral tradition but to use some of its tools and richness to help make the film a more sensual experience (*ibid.*, p.112).

Par ailleurs, suivant le fil de pensée engagé par Todd, alors que l'on reproche à la vidéo et aux autres médias électroniques l'incapacité de transmettre « l'atmosphère d'une situation d'énonciation », ainsi que l'effet « d'interactivité entre le conteur et son auditoire », nous soutenons, appuyé en cela par les témoignages de cinéastes autochtones, que l'utilisation du montage (visuel et sonore) de l'ellipse, du ralenti et de l'accélééré, du flou, des différents angles de caméra et d'une grande diversité de plans,

tous ces éléments étant adaptés en fonction du mode de pensée autochtone (savoir-être et savoir-faire), donc suivant une « autochtonisation³³ » du médium, peuvent instiller à l'œuvre cette atmosphère apte à se modifier à chaque nouvelle présentation du film à un nouvel auditoire, où à un même auditoire reVISIONnant le film dans un nouveau contexte, ce qui pallie, ne serait-ce que partiellement, à la perte du *ici et maintenant* (hic et nunc, ou l'aura telle que décrite par Benjamin) de la narration. D'ailleurs, lorsqu'interrogé sur cette question, le cinéaste Zacharias Kunuk est le premier à répondre avec force et conviction que la vidéo demeure pour lui un médium de prédilection lorsqu'il s'agit de « filmer l'invisible » et de restituer avec justesse le monde inuit centré autour du chamanisme et d'une cohabitation avec le territoire et les esprits, la culture de tournage communautaire (*from inuk point of view*) et l'adaptation du médium à cette *façon de faire* inuit contribuant au climat général de l'œuvre et à la sauvegarde de plusieurs fragments de cette *aura de l'oralité* (Saladin d'Anglure, 2002, p.12). De même, alors que la représentation à l'écran de certains objets, de noms (par exemple les défunts), de personnages (entités invisibles) et de rituels sacrés (tente tremblante, danse du soleil, etc.) peut s'avérer problématique aux yeux de certains peuples, Zacharias Kunuk, John Houston, et plusieurs autres cinéastes autochtones ont démontré qu'avec les possibilités infinies que présente le médium filmique, où par exemple un ancêtre ou un esprit auxiliaire peut être représenté sous une forme animale (le lièvre de la colline dans *Atanarjuat*, 2001) ou sous la forme d'un paysage ou un élément de la nature (le fond de

³³ Ce que nous choisissons d'appeler l'*autochtonisation* du médium peut être illustré de manière concrète par l'utilisation que fait (par exemple) Zacharias Kunuk du traîneau à chien, celui-ci servant de support à la caméra, les travellings réalisés à partir du traîneau suivant le glissement des patins sur la neige, ajoutant aux séquences filmées davantage de fluidité, ce qui confère au territoire nordique, généralement considéré (et filmé) comme aride, une nouvelle douceur. Ce concept « d'autochtonisation » sera par ailleurs davantage développé dans les chapitres subséquents.

l'eau embrouillé et lumineux évoquant le mari défunt dans le film inuit *Le jour avant le lendemain*, 2008), où un prénom peut être évoqué en silence et un rituel suggéré par l'ellipse, tous ces éléments font que le sacré peut s'exprimer et se faire ressentir, entre autres dans cet équilibre instable attirant des forces opposées telles que la parole et le silence, l'intérieur (tipi, igloo) et l'extérieur (vastes plaines et territoire arctique enneigé) entre les endroits ouverts et fermés (dôme du ciel et matrice utérine du wigwam ou de la tente à sudation), surtout à travers une utilisation cinématographique respectueuse et pleinement *consciente* de l'importance de traduire avec justesse l'émotion véhiculée, en utilisant pour ce faire une forme esthétique particulière que nous choisirons ici de nommer *esthétique du sacré*.

1.4.2 L'esthétique du sacré et la remédiation de l'âme autochtone

Partageant avec l'auteur Steven Leuthold, ses impressions sur le médium filmique et la culture autochtone, le documentariste Hopi Victor Masayesva fut le premier cinéaste autochtone à suggérer l'existence d'une esthétique propre au cinéma des Premières Nations, laquelle serait selon lui centrée sur des aspects particuliers de la relation entre le cinéaste et sa communauté, ainsi que sur la présence de la tradition orale et l'intégration d'une pensée circulaire où se déploie le sacré :

I insist on stories about Native Americans, by Native Americans [...] There's a point of different value and different viewpoint. But, we've had enough of that. Right now we need to start with stories from Native Americans. There is such a thing as the sacred hoop which includes all the different races. And there is a ceremony that includes everybody, not just skin color. But we have a responsibility to ourselves first... That's where we're at as Indian filmmakers. We want to start participating and developing an Indian aesthetic. And there is such a thing as an Indian aesthetic, *and it begins in the sacred* (1998, p.122).

Ainsi, l'esthétique du sacré tel qu'envisagé par Masayesva se rapporterait « à une quête du spirituel interpersonnel communautaire [...] qui transcenderait les genres, les techniques et les normes dans un engagement envers la recherche du sacré dans la vie quotidienne » (Truchon, 2005, p.98). Faisant fi du temps et de la vision occidentale parfois simpliste (et bien souvent essentialiste) d'une spiritualité qui se résume fréquemment à l'existence de croyances profanes, de pratiques animistes et de rituels exotiques et mystérieux, la pensée de Masayesva redonne au sacré son dynamisme, sa polyvalence et sa valeur intrinsèque en démontrant que le sacré existe d'abord dans une pratique unificatrice, dans un ici et maintenant où, peu importe le contexte ou la forme dans lequel il se déploie, il est possible de le retrouver, puisqu'il se situe dans le respect et la conscience des liens à entretenir. Le médium cinématographique, au même titre que l'art visuel, que le chant, que la sculpture ou même l'apprentissage des plantes médicinales, sont autant d'endroits où les Autochtones peuvent exprimer et consolider cette relation avec le sacré. En ce qui a trait au cinéma, le médium en lui-même présente des opportunités, de par les moyens techniques et le langage qui le constitue, de « faire apparaître l'invisible » comme le déclare Zacharias Kunuk, et surtout de faire ressentir au spectateur la profondeur des liens qui existent entre le monde vivant et animé et le territoire envisagé comme extension du corps humain. Poursuivant dans cette ligne de pensée, Leuthold mentionne qu'au-delà du fait qu'il n'existe guère « un seul genre de cinéma autochtone fondé sur des caractéristiques formelles, mais plutôt plusieurs sous-genres se développant au gré des contextes culturels particuliers ainsi que des besoins institutionnels », il est possible, selon lui, d'identifier au moins un élément thématique

qui participe à consolider la vision des cinéastes autochtones, leur motivation commune se situant dans la relation particulière unissant les Premiers Peuples au territoire (Terre Mère) (1998, p.124). De même, Leuthold identifie la religion et la nature comme étant les deux thèmes qui déterminent la qualité de la relation entre « l'expression d'une esthétique autochtone et l'identification collective des Premiers Peuples », le système de pensée associé à la nature demeurant indissociable de la spiritualité, donc d'un mode de pensée centré sur le sacré (*ibid.*, p.183). Dans cet ordre d'idée, quelques théoriciens et artistes autochtones (Hopkins, Justice, Kilpatrick) ont effleuré le sujet de l'esthétique du sacré, reconnaissant son existence sans toutefois réussir à articuler de manière précise en quoi consiste cette esthétique, la conservatrice d'art visuel Tlingit Candice Hopkins (2006) insinuant que celle-ci est associée à une logique qui met l'accent sur « la communauté, la continuité du passé et du présent et l'importance des traditions orales » tandis que l'auteur et professeur de littérature Cherokee Daniel Heath Justice affirme que cette esthétique « *is the essential taproot of native art* » en précisant que si le sacré possédait jadis d'autres moyens pour transmettre sa voix, il est demeuré aujourd'hui une présence constante au sein des peuples autochtones (2004, p.117). De même, citant la journaliste Elizabeth Weatherford (1992), celle-ci déclarant que le médium cinématographique est une extension logique « des communications orales et visuelles de la culture traditionnelle des Premières Nations », l'écrivaine Métis (Cherokee, Choctaw) Jacquelyn Kilpatrick esquisse dans son ouvrage un profil des cinéastes autochtones contemporains, afin de démontrer comment la période actuelle de leur histoire et l'accessibilité des moyens de production rendent possible cette articulation d'une esthétique du sacré (1999, p.179). À travers les témoignages des cinéastes

autochtones Victor Masayesva, qui reprend essentiellement le même discours sur le mode de pensée autochtone (dans Leuthold) en ajoutant ici l'élément de la responsabilisation « *accountability as an individual, as a clan, as a tribal, as a family member* » et Aaron Carr (Navaho/Laguna Pueblo) pour qui « les histoires, images, et la vie autochtones sont centrés sur la communauté, la famille, le territoire, des éléments considérés comme étant sacré, de nombreuses prières et cérémonies étant construites à partir de ces fondations », Kilpatrick nous laisse comprendre que cette esthétique dépasse le domaine des images pour s'ancrer dans une façon de faire, dans une éthique de travail qui place au premier plan un système de valeurs où la relation importe (jusqu'à un certain degré) davantage que le contenu (*ibid.*, p.209-218). C'est par ailleurs ce que découvre Lyana Marie Patrick en conceptualisant une méthodologie où il est soutenu que le cinéma autochtone, qu'elle qualifie de *Fourth World Cinema*³⁴, « *comes from a place that is sacred and personal, always rooted in the culture's core values, and driven by community goals and aspirations* » (2004, p.20). En utilisant un diagramme (*the peoplehood matrix*) développé dans le cadre des programmes d'études autochtones (American Indian Studies), l'auteure propose un modèle communautaire autochtone (*peoplehood model*) où le langage, la tradition orale, le territoire et les cycles cérémoniels sont entrelacés, l'interconnectivité existant entre ces quatre sphères formant les contours d'une roue de médecine accompagnée de ses quatre directions, le modèle

³⁴ Le terme *Fourth World*, ou quart-monde en français, est communément employé (de manière péjorative) pour décrire les nations internationalement non reconnues, et plus spécifiquement les peuples autochtones, indigènes et aborigènes. Or, Lyana Marie Patrick utilise l'expression *Fourth World Cinema* en reprenant la définition du cinéaste néozélandais Barry Barclay, qui décrit l'approche maorie comme *fourth cinema*, cette approche révélant une esthétique du sacré où « the old principles have been reworked to give vitality and richness to the way we conceive, develop, manufacture and present our films » (2002, p.78).

servant à rappeler la force et la présence des liens sacrés qui sont entretenus au quotidien (*ibid.*, p.79). Intégrés au médium cinématographique et à l'élaboration d'une esthétique du sacré, ces éléments favorisent selon Patrick une meilleure compréhension d'une esthétique où l'approche du cinéaste contribue peut-être davantage, ou du moins de façon équivalente, à définir et à représenter le sacré que la présence de rituels, d'une langue ou d'un paysage « autochtones » :

An indigenous approach may be seen as collaborative, empowering and beneficial. It can transcend theory by promoting shared authority in the creative process and seek to affirm cultural and political rights. Barclay writes that Fourth Cinema is something more than the “surface features: the rituals, the language, the posturing, the décor, the use of elders, the presence of children...something else is being asserted which is not easy to access.” Barclay alludes to the sacred in indigenous cinema, which is difficult to quantify in aesthetic terms but an inevitable outcome in the work of indigenous filmmakers who strive to honor and respect the people and subject matter they are depicting (*ibid.*, p.80-81).

Introduisant dans le domaine du cinéma une approche dite sacrée (au sens autochtone du terme), la majorité des cinéastes autochtones interrogés par Kilpatrick, Leuthold et Knopf entretiennent ainsi avant et pendant le tournage de leurs films des relations de type horizontal avec les protagonistes et/ou leurs sujets de recherche, l'identité partagée (histoire, langage et territoire communs) par les membres de l'équipe de tournage, le réalisateur et les participants faisant en sorte que le respect, l'honneur et la reconnaissance guident la nature des liens tissés, un fait pouvant être corroboré par Zacharias Kunuk, pour qui la culture de production inuit passe avant tout par le respect des aînés et la participation de la communauté à la création d'une œuvre commune. De

même, le cinéaste et acteur Salish Evan Tesla Adams, lorsqu'interrogé par Patrick, décrit cette approche sacrée en insistant sur l'importance de maintenir un climat de tournage léger, non dénudé d'humour, les liens de confiance bâtis autour de ces attitudes faisant en sorte que les protagonistes sentent qu'ils peuvent rester eux-mêmes et que leur identité, qu'elle soit biculturelle ou non, ne sera ni jugée, ni mise en boîte :

I think there is a sacredness or a holiness in our approach to each other and there's a sense of non-interference with us as well. We never wanted to bully our subjects. We never asked them to do anything that they were uncomfortable with. Like for instance we had a carver and he only showed us pieces that he wanted or he was proud of and he only showed himself working for our camera in a way that he felt was good [...] I also think that the way that we joked and stayed warm and friendly, casual, was very Indian. And the way that we presented ourselves as being good people from Indian country and not as the crackerjack reporting documentary film crew. You know, that was the way to go. They felt comfortable. The subjects were not alienated (Patrick, 2004, p.86).

Par ailleurs, si cette vision d'une esthétique du sacré qui serait constituée selon nous d'éléments tels que l'approche préconisée par les cinéastes autochtones, l'*autochtonisation* du médium, l'omniprésence de la tradition orale (et en général d'une préséance de la parole sur l'image) et d'un langage non verbal (tact) porté par le corps (gestuelle) et par l'ellipse (les silences et la suggestion), ainsi que la consécration d'une spiritualité dans la représentation du territoire, semble faire l'unanimité auprès des théoriciens et des cinéastes s'étant interrogés sur la question, il demeure que cette réflexion peut et doit être poussée plus avant, d'abord parce qu'elle semble proclamer haut et fort que seuls les cinéastes autochtones sont aptes à représenter adéquatement leur culture, et ce à l'aide d'un système (souvent inconscient) suivi par ces réalisateurs.

À cet égard, Randolph Lewis s'est récemment penché sur cette notion « d'esthétique autochtone » en tentant de clarifier l'origine et d'élargir de même que de nuancer la définition de ce terme qui selon lui, a été jusqu' à présent sous-exploré :

An indigenous aesthetic [...] is sometimes real, sometimes illusory, sometimes useful, sometimes not, but always worth considering as a critical possibility. Just as Leonardo da Vinci's *The Last Supper* reflects something we call `` Western Aesthetics `` in its compositional strategies, relying on European concepts about perspective as well as uniquely Florentine emphases, Native art can be both pan tribal and tribally specific in ways that are limited only by the imagination of an individual artist. And just as Western aesthetic provides a useful frame to anyone trying to understand Leonardo's work, indigenous aesthetics can be an important way of thinking native creativity (2012, p.138).

Lewis poursuit sa réflexion en remettant en question l'affirmation selon laquelle seuls des réalisateurs autochtones ont le pouvoir de capturer l'âme autochtone, entre autres parce qu'ils ont la capacité, comme l'affirme Masayesva, de s'autocensurer et de se responsabiliser (*copyright and accountability*) par rapport au contenu et à la démarche sélectionnés pour représenter leur culture (Kilpatrick, 1999, p.209). Citant les travaux de Marcia Langton³⁵ (2005) sur les cinéastes aborigènes d'Australie, qui affirment ressentir une pression énorme parce que l'on attend d'eux qu'ils représentent leurs peuples selon des critères sommes toutes assez précis, Lewis raconte comment l'approche de la cinéaste Navaho Arlene Bowman, lors de la réalisation de son documentaire *Navaho Talking Picture* (1985) va à l'encontre des préceptes de base

³⁵ Marcia Langton (2005) suscite un questionnement intéressant en lien avec les attentes et le regard de l'autre, l'auteure soulignant que le fait d'être autochtone impliquerait, suivant un énoncé raciste et dépassé, le partage d'un système de valeurs et une vision du monde homogènes, « *without regard to cultural variation, gender, sexual preference and so on* » (p.1).

définissant l'esthétique autochtone, la réalisatrice agissant comme le ferait un intervenant extérieur venu filmer une culture autochtone, celle-ci faisant preuve d'un manque de respect apparent envers une aînée (sa grand-mère) en se montrant intrusive et insistante dans sa démarche (*ibid.*, p.140-141). Or, s'il est vrai que l'esthétique autochtone n'est point le fruit d'une mémoire collective racialisée, ni la conséquence directe d'une substance invisible circulant uniquement dans le sang autochtone, la notion d'esthétique du sacré pouvant être envisagée comme étant nébuleuse en ce sens où elle existe d'abord dans l'imagination individuelle, « *as a way of seeing that might be adapted for purposes and in many places* », l'argumentaire de Lewis se fonde sur un cas unique (bien que pertinent) qui ne suffit guère à anéantir l'existence d'un mouvement ou d'une approche présents dans la grande majorité des films autochtones (*ibid.*, p.141). De même, en mettant en lumière l'influence de la pensée et des techniques occidentales sur les œuvres des cinéastes autochtones, l'auteur suggère de manière tacite qu'une esthétique autochtone doit être exempte de tout fragment provenant de l'extérieur, alors qu'au contraire, cette influence fait maintenant partie de l'identité autochtone, une identité métissée ayant intégré, transformé et ayant à son tour influencé la culture dite dominante. À cet égard, nous verrons dans les chapitres subséquents qu'il est aussi possible d'être un cinéaste d'origine non autochtone et de représenter de manière juste une culture « d'adoption », en ce sens où des réalisateurs tels que Arthur Lamothe et John Houston, en adoptant émotionnellement la culture de leurs protagonistes, en vivant avec eux et en partageant leur quotidien, ont fait preuve de ce respect ainsi que d'une compréhension profonde dans l'élaboration et le contenu des œuvres produites. En ce qui concerne Houston, qui a grandi dans les régions arctiques, apprenant la langue de ses

habitants et celle du territoire, nous verrons comment s'articule dans la démarche du cinéaste une esthétique du sacré où s'exprime une vision intérieure de la culture inuit. À l'opposé de ce pôle, nous verrons également que certains jeunes réalisateurs du Wapikoni (qui constituent l'exception plutôt que la règle) n'ont aucun intérêt à représenter leur culture, préférant tourner des films inspirés des genres hollywoodiens (film d'horreur) qui sont pour eux davantage familiers et divertissants. Par ailleurs, lors d'une entrevue réalisée avec l'initiatrice du projet Wapikoni Mobile, Manon Barbeau, cette dernière a expliqué ce phénomène en soulignant l'absence d'éducation des nouvelles générations en ce qui concerne leur culture traditionnelle et surtout en ce qui concerne le domaine du cinéma autochtone, ainsi que par le fait que certains jeunes n'osent point rédiger un scénario se situant à l'extérieur du cadre connu (cinéma hollywoodien) par peur de voir leurs œuvres ridiculisées si le contenu présentait des éléments tels que des animaux parlant ou des créatures mythiques, ou tout autre élément propres à leur culture³⁶ (Bertrand, entrevue avec la cinéaste, 2012).

Outre ces quelques exceptions, il demeure que la plupart des cinéastes autochtones sont présentement engagés soit dans un mouvement de revitalisation et de guérison de leurs communautés et de leurs peuples, soit dans un processus de création où l'oralité (*storytelling*) est au service de l'image, et où la création d'une œuvre filmique est généralement en accord avec un système de valeurs, avec une vision qui se doit d'être transmise par l'intermédiaire d'une voix soutenue par des images. À l'instar d'un sacré renouvelé et redéfini par les métissages, hybridités et autres couleurs de cette ère

³⁶ À noter : la question de l'apprentissage et de l'éducation du regard chez les jeunes autochtones participant au projet Wapikoni sera développée davantage dans le chapitre consacré à ce projet.

postcoloniale, nous verrons dans le chapitre qui suit que l'esthétique préconisée par ces créateurs est d'abord porteuse d'un discours cherchant à réactualiser une culture ayant été contaminé par le temps et par les images venues d'ailleurs, les origines de cette esthétique du sacré prenant racine dans une représentation où la voix (voie) autochtone n'est guère entendue (vue). De même, c'est à travers une analyse rigoureuse de l'éthique de travail et des œuvres (fiction et documentaire) réalisées par des cinéastes autochtones à travers aussi les déclarations et confirmations de nombreux réalisateurs, artistes, écrivains, sages et historiens (autochtones, métis, inuit), que nous chercherons à illustrer les différentes facettes d'une esthétique ayant pris forme par choix et/ ou par nécessité, dans le but avoué de participer à une revitalisation et à une réappropriation identitaire et culturelle des peuples autochtones et inuit.

Chapitre 2 – Cinéma autochtone et postcolonialisme : déplacements et exils d'une parole retrouvée

2.1 Les affres de la colonisation et la réhabilitation d'une indianité assumée au sein du Canada

Dans l'ouvrage *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, l'écrivain et essayiste Albert Memmi déclare que la carence la plus grave subie par le colonisé « est d'être placé hors de l'histoire et hors de la cité » (1957, p.111). Qui plus est, cette mutilation sociale et historique s'accompagne généralement d'une négation et d'une reconstruction de l'image du colonisé à partir de critères eurocentristes, où ce dernier n'a d'alternative que d'accepter l'assimilation par peur de voir son image pétrifiée par une mémoire devant survivre hors du temps. Parmi les peuples ayant subi les affres de la colonisation, les Premières Nations du Québec et les Inuit du Nunavut présentent un parcours distinct, jouant pendant le premier siècle de la colonisation un rôle déterminant dans la définition du pays jadis appelé Ka-na-ta, mot iroquois signifiant village. À cet égard, John Saul (2008), dans un ouvrage intitulé *Mon pays métis*, met de l'avant l'idée selon laquelle l'État canadien ainsi que les populations du Canada ont subi et subissent encore l'influence d'un mode de pensée autochtone, particulièrement lorsqu'il s'agit de construire une société inclusive, harmonieuse et diversifiée, au sein d'un vaste et sauvage territoire s'exprimant dans la langue de ses paysages. Qui plus est, les nombreuses alliances (économiques et autres) qui furent forgées entre les Autochtones et les premiers colons ont laissé sur le subconscient populaire une empreinte indélébile survivant à ce jour à travers le métissage d'une population portant une mémoire

génétique et historique ayant contribué à façonner les mythologies canadiennes contemporaines, comme le souligne Saul³⁷ :

Aujourd'hui, nous déformons les traditions occidentales dès que nous parlons de sociétés non monolithiques, d'interculturalisme, de multiculturalisme ou de diversité, dès que nous évoquons les identités multiples. Pourquoi? Parce que nous parlons de réconciliation et d'avantages mutuels. Pour comprendre cette réalité, il suffit d'observer à quel point nos alliés européens composent avec ceux qu'ils appellent souvent les « migrants ». Notre conception d'une société composite correspond en tous points au principe de *miyo-wicehtowin* des Cris : les lois qui régissent les bonnes relations. Hier comme aujourd'hui, il s'agit pour eux d'une réconciliation continue à l'intérieur d'un cercle apte à inclure l'autre (2008, p.71).

Au Québec, la relation initiale entre ceux que l'on appelait « Indiens » et la population blanche canadienne-française en était une de connivence, principalement parce que tous deux partagèrent pendant de nombreuses années le statut de colonisé devant la puissance britannique, un statut que symbolisait avec force et prégnance la figure du coureur des bois, ce dernier voyageant dans les profondeurs des forêts québécoises, adoptant pour survivre le mode de vie (et les femmes) de ses alliés économiques et ce, jusqu'à ce que la transformation de l'économie coloniale mette un terme dramatique à ces précieuses alliances, laissant les Autochtones dans une situation de pauvreté et de dépendance envers l'État. De même, depuis l'arrivée des colonisateurs

³⁷ L'auteur rajoute à ce sujet que les racines autochtones « se mêlent à ceux des deux systèmes européens de justice », le droit coutumier autochtone s'étant immiscé jusque dans les lois du pays, à travers une approche orientée par la négociation continue (p.74). De même, selon Saul, « l'événement fondateur de l'idée du Canada fut le rassemblement de 1300 ambassadeurs autochtones représentant quarante Nations avec les dirigeants de la Nouvelle-France, en 1701, qui s'est clos par la Grande Paix de Montréal. C'est à cette occasion que les façons de traiter avec les autres propres aux autochtones ont été largement adoptées, en toute connaissance de cause, parce qu'elles étaient plus appropriées que les méthodes européennes » (p.75).

en Amérique, les membres des Premières Nations subissent les conséquences d'une déterritorialisation massive qui s'étend sur une période de quatre siècles (1534-2012), la « mise en réserve » des Autochtones se voulant l'expression ultime du contrôle d'un État-providence laissant planer dans les interstices de son discours le spectre paternaliste de la réduction et du contrôle.³⁸ Ce déni progressif de la culture indigène, exacerbé par un colonialisme linguistique et religieux (évangélisation), entraîna irrémédiablement une amnésie culturelle laissant place à une reconstruction de l'image de l'Indien, celle-ci opposant bien souvent le filtre déformant de la modernité, du libéralisme et du progrès à ce que Bruno Cornéliier nomme « la chose indienne » et « qui n'est que dans la mesure où elle sert à identifier et à authentifier une indianité réelle que rien ni personne ne puisse jamais garantir ou brandir comme l'étant, incontestablement, immuablement, à jamais » (2011, p.8). Condamnés au mutisme et à l'inertie, les Autochtones devinrent alors les spectateurs de leur représentation, leur épopée étant écrite, narrée et mise en images par des médiateurs externes ayant contribué à brouiller les pistes d'une histoire fondamentalement orale, en exacerbant (bien souvent par écrit) la séparation entre le sujet (classes dominantes) et l'objet (le dominé). Les premiers cinéastes et documentaristes québécois ont poursuivi (à moindre échelle) dans cette lancée en colonisant à leur tour l'image des Autochtones, diluant la richesse et la profondeur d'une culture en la submergeant dans une mer de stéréotypes (l'Indien docile, naïf et pas très futé, ami de la nature) où l'Autochtone fut condamné à devenir une pâle copie de l'image exotique et colorée qu'on lui octroyait. L'absorption éventuelle de l'indianité et

³⁸ L'auteur Jean-Jacques Simard (1983) utilise les termes « réduction » et « mise en réserve » pour parler du « confinement, de l'émasculatation, d'un rétrécissement qui ne concerne pas uniquement l'espace vital des Indiens et des Inuit, mais l'horizon entier de leur vie sociale et de leurs rapports au monde » (p.64).

l'usurpation d'une identité amérindienne par divers groupes et mouvements sociaux dans les années 1950-1980 contribua d'une part à exacerber la perception romantique du bon sauvage (récupéré entre autres par le mouvement Nouvel Âge et les peintres du mouvement automatiste) et d'autre part à construire une image davantage politisée de l'amérindien revendicateur (lutttes territoriales). Ces diverses représentations, qui, au-delà de leur référence d'origine, se font bien souvent écho (par le ton du discours) et miroir (par la symbolique des images) des préoccupations politiques, économiques et identitaires des acteurs responsables de ces dernières, suscitent ainsi un questionnement sur le rapport que nous entretenons avec les dites représentations. À la lumière de ces faits, il est pertinent de se demander comment un peuple minoritaire ou *subalterne*, pour employer le terme de Gayatri Spivak (1988), et à bien des égards considéré comme un étranger dans son propre pays arrive à se faire entendre et surtout à se faire reconnaître comme une entité autonome possédant un bagage culturel digne de reconnaissance? Qui plus est, comment s'effectue ce passage d'un mutisme forcé à une prise de parole timide, alors que plane sans cesse autour de cette parole l'ombre d'une représentation aliénante devant néanmoins être intégrée par l'Autochtone et acceptée comme faisant partie de son *indianité*? Enfin, comment le discours des cultures autochtones contemporaines, « tantôt représentées comme de pâles copies des ordres sociaux traditionnels, tantôt évaluées à plus ou moins grande acculturation à la société moderne occidentale » s'articule-t-il dans les films réalisés par des créateurs autochtones ou métis, dans un contexte influencé par l'émergence d'une prise de parole amérindienne dans les médias et dans les sphères publiques? (Poirier, 2010).

À cet égard, la théorie postcolonialiste nous propose quelques pistes de réflexion intéressantes, le discours postcolonial pouvant être envisagé « comme l'instrument de savoir d'une parole adéquate » en ce sens où l'un des premiers effets de son orientation est justement de rendre audible la prise de parole des colonisés dans l'univers intellectuel (Dubreuil, 2006). Dans la même veine, nous souhaitons dans ce chapitre emprunter à Dubreuil une certaine conception du postcolonialisme qui aborde ce dernier comme un carrefour interdisciplinaire où « l'identité subjective et la culture sont envisagés dans le mouvement d'une parole qui change le locuteur, [...] en exprimant la possibilité d'une pensée qui fissure peut-être l'édifice rationnel et impérial sans toutefois en chercher la démolition complète » (2006, p.1, 6). Ainsi, nous souhaitons nous engager dans un questionnement qui s'éloigne de logiques oppositionnelles pour envisager la nature postcoloniale, métissée et hybride des sociétés autochtones, à travers leur utilisation et surtout leur appropriation d'un appareil moderne et occidental remodelé par le *savoir-être* et le *savoir-faire* autochtones, de manière « à accorder aux voix des Premières Nations le pouvoir de raconter leurs propres histoires » (Kunuk, Igloodik Isumatv, 2010). Enfin, si, comme le souligne Cornellier (2011) l'Indien du discours ne possède aucun moyen d'échapper à « l'incommunicabilité que révèle et intensifie le conflit racial-colonial à propos de ce qui est dit et représenté » nous verrons comment les cinéastes autochtones et inuit ouvrent de nouvelles voies (voix) de communication interculturelles, entre autres à travers l'adoption d'une éthique de travail et d'une esthétique du sacré contribuant à perméabiliser les frontières, créant par le fait même un lieu de rencontre symbolique où *l'indianité* devient un processus dynamique plutôt qu'un concept figé.

2.2 Le postcolonialisme et la situation des Indiens d'Amérique

La théorie postcolonialiste est née dans la mouvance des études sur l'Inde et du procès de l'orientalisme amorcés par l'auteur Edward Saïd, ce dernier ayant comme visée de « contester l'occupation par l'Occident de la position de sujet et maître du discours » (Leménager et Marie, 2006). Parmi les buts de la théorie postcoloniale, qui se penche entre autres sur les questions d'identité et d'hybridité des cultures dominées, on retrouve la volonté de créer un espace de parole pour les anciens colonisés et autres minorités cherchant à se réapproprier l'initiative du discours, leur nature postcoloniale pouvant être identifiée « à travers leurs manifestations culturelles présentes ou passées » (Sibeud, 2004, p.89). Envisagée dans un rapport d'action réciproque, la condition postcoloniale met en relief la multiplicité des historicités et des imbrications culturelles, désignant à la fois « l'incidence occidentale sur l'histoire mondiale, et la présence ou l'influence des non-Occidentaux dans l'histoire des sociétés occidentales [...] » (Mangeon, 2006, p.69).

D'un point de vue strictement historique, la période dite postcoloniale correspondrait, en ce qui concerne principalement l'Inde et les pays d'Afrique, à l'accession aux Indépendances de ces contrées du sud. En ce qui concerne les Amériques, Emmanuelle Sibeud, stipule que l'explosion des *Post-Colonial Studies* dans les années 1990 ouvre le champ « à toutes les colonisations modernes depuis la découverte de l'Amérique et inclut également les colonisés de l'intérieur que sont les dominés dans les sociétés colonisatrices » (2004, 2005, p.89). Or, et nous privilégions ce point de vue, plusieurs auteurs (dont Jean-Loup Amselle et Anne Berger) préfèrent parler d'un postcolonialisme qui demeure en quelque sorte à l'abri des événements de

l'histoire, identifiant le préfixe « post » du postcolonialisme à un objectif à atteindre plutôt qu'à une réalité, affirmant qu'il « vise l'ailleurs et l'avenir, ces fictions sans lesquelles nous ne saurions penser le monde ni le transformer » (Leménager et Marie, 2006, p.8). De manière plus concrète, Lyotard envisage le préfixe « post » en affirmant « *that it is both possible and necessary to break with tradition and institute new ways of living and thinking* » (Gandhi, 1998). Principalement établi au sein des études littéraires, le postcolonialisme est aujourd'hui abordé comme un projet interdisciplinaire accomplissant la tâche (parfois pénible) de revisiter et d'interroger le passé colonial ainsi que la pensée eurocentriste qui archivait son histoire, en insistant sur l'importance du (des) texte(s) qui, « *more than any other social or political product [...] are the most significant instigators and purveyors of colonial power and its double, postcolonial resistance* » (*ibid.*, p.142).

Par ailleurs, les « Indiens » d'Amérique du Nord sont, pour leur part, restés en retrait de ce processus d'indépendance des pays du Sud, en partie parce qu'ils étaient eux-mêmes situés sur le dernier palier de l'échelle des colonisés, que ce soit du point de vue social, politique ou culturel. Des facteurs tels que la transformation de l'économie coloniale, l'augmentation de l'immigration européenne, la fin des guerres entre les puissances coloniales, l'apparition de lois soutenant l'assimilation ainsi que la mise en réserve des Amérindiens contribuent à la dégradation des relations entre les Euro-Canadiens et les Autochtones.

Aujourd'hui encore, nombre d'auteurs (Saul, Green, Roy) considèrent que les Autochtones du Canada demeurent à plusieurs égards dans une position de colonisés,

donc de dépendance vis-à-vis un État qui résiste à leur accorder une pleine autonomie, et ce malgré la mobilisation de nombreuses communautés engagées depuis plusieurs décennies dans une lutte (revendications territoriales, politiques et sociales) pour la décolonisation.³⁹ À ce sujet, Joyce Green compare l'histoire du Canada à un palimpseste, manuscrit dont l'écriture originale a été effacée et l'histoire reconfigurée à l'image du colonisateur, effaçant par le fait même « toute trace laissée par les peuples autochtones », en insistant sur le fait que « les pratiques du colonialisme se sont transformées, mais les rapports de pouvoir foncièrement inégalitaires et abusifs sur lesquels s'appuient ces pratiques eux, demeurent » (2004, p.10). Qui plus est, l'auteur nous rappelle que les Autochtones ont été victimes non seulement d'une conquête physique de leurs territoires, mais d'une occupation de leur esprit, l'État demeurant celui qui, en bout de piste, « fixe l'identité autochtone et détermine à la fois qui peut s'adresser à lui en vertu de cette identité et les questions qu'il est loisible d'aborder avec lui » (*ibid.*, p.17). Enfin, Green propose comme alternative au renversement de la logique coloniale une solution créative, soit une « autochtonisation de l'État » appelant une injection de valeurs et de priorités autochtones telles que décrites par John Saul (2008) et stipulant que « toute la fibre de l'imaginaire autochtone soit directement impliquée dans cette dynamique de transformation » (*ibid.*, p.18). Ce faisant, l'incorporation dans l'État canadien de l'imagination sociétale et culturelle autochtone ainsi que de principes s'appuyant sur l'honneur et la véracité d'une parole transmise et actualisée engageront enfin les deux partis dans une véritable démarche postcoloniale,

³⁹ Voir à ce sujet les textes de Ladner et Orsini (2004) ainsi que ceux de Chris Andersen (2005), Jocelyn Maclure (2005), Martin Papillon (2006) et Howard Adams (1995), où les auteurs abordent divers aspects (par exemple le paradigme colonial, l'intégration du statut de colonisé, le caractère colonial de la loi canadienne) de la situation coloniale chez les autochtones d'Amérique du Nord.

où l'interpénétration culturelle pourra reconstituer sur des bases nouvelles la légitimité de l'identité et de la citoyenneté canadienne. Dans la même veine, les propos de l'auteur autochtone Taiaiake Alfred (1999-2005) sur la colonisation des Premiers Peuples renouent avec cette idée d'une appropriation symbolique (ou de l'esprit) ayant comme conséquence l'intégration progressive de la colonisation entre autres par les leaders autochtones qui ont adopté les valeurs occidentales, abandonnant par le fait même toute forme de gouvernance fondée sur les valeurs traditionnelles, la structure actuelle de la colonisation leur étant profitable. Par conséquent, les femmes autochtones et les autres membres des communautés ont à négocier avec les fraudes, détournements de fonds et le manque de transparence des conseils de bande qui vivent dans l'opulence sans égard aux besoins des communautés qui demeurent bien souvent divisées de l'intérieur (Panasuk, 2003, p.17). Suivant une ligne de pensée qui diverge légèrement de celle des auteurs précédents, l'anthropologue Sylvie Poirier pose le statut autochtone comme étant dans un entre-deux transitoire, une certaine forme de postcolonialisme pouvant être identifiée dans le « réajustement » du regard sur les Autochtones, entre autres par la communauté scientifique et les anthropologues, ainsi que dans la reconnaissance par l'État de certains droits spécifiques aux groupes autochtones, ce dernier conservant toutefois une conception figée et a-historique de l'Autre :

C'est donc dire que la période actuelle, dite (post) coloniale (qu'on doit distinguer de la décolonisation d'après la Seconde Guerre mondiale), n'est en fait qu'une étape vers un véritable postcolonialisme. Ce dernier impliquerait en effet, en plus de la reconnaissance de droits fondamentaux aux Autochtones, la validité de leurs ordres sociaux et symboliques, de leurs pratiques, et éventuellement la création d'institutions qui refléteraient une telle reconnaissance. Or, force est d'admettre que les

Autochtones sont encore aux prises avec des structures coloniales [qui influencent] la nature de leurs contemporanéités (2000, p.141).

L'auteure énumère ainsi les diverses stratégies de résistance des groupes autochtones, par exemple la fondation d'associations et de corporations ayant pour but de préserver l'histoire et de valoriser les pratiques de chasse traditionnelles, ainsi que l'application « d'un mode d'engagement spécifique au sein de la forêt et du territoire » comme étant des forces majeures dictant la fin de la colonisation et l'entrée dans l'ère postcoloniale, plusieurs de ces mouvements étant réalisés en collaboration avec des acteurs biculturels (métis) ajoutant leur voix à l'orchestration hétérogène des communautés vivant des transformations socio-spatiales, politiques et culturelles importantes. Dans la même veine, Jean-Olivier Roy propose, dans une thèse qui explore les relations interculturelles entre les nations autochtones et allochtones du Canada, une analyse critique des stratégies d'émancipation autochtones, dans le but d'évaluer dans quelle mesure ces moyens participent au processus de décolonisation. Parmi les quatre moyens identifiés par l'auteur, soit la démarche judiciaire, l'autonomie gouvernementale et le fédéralisme par le bas, la mobilisation des masses et les *words warriors*, nous souhaitons nous pencher davantage sur cette dernière approche dite des *guerriers des mots*, qui s'inspire entre autres des enseignements traditionnels prodigués par les aînés, et qui représente « l'essentiel des conceptions politiques ancestrales de leurs nations respectives » (2009, p.109). Ce mouvement des *words warriors*, constitué de penseurs autochtones œuvrant à la délégitimation du système colonial, utilise de manière stratégique la langue du colonisateur afin de « déconstruire les mythes fondateurs du

pays et les justifications à la colonisation » et de poser les fondements permettant un dialogue interculturel d'égal à égal (*ibid.*, p.109). Or, comme le souligne Roy, cette coalition présente quelques faiblesses, dont l'incapacité pour des intellectuels autochtones marginaux et bien souvent isolés de mobiliser les masses, ainsi que les écarts parfois importants entre leur discours qui s'appuie essentiellement sur les enseignements des aînés, et les réalités contemporaines du peuple autochtone non-initié, qui ignore les préceptes de la politique traditionnelle. Quoiqu'il en soit, la présence d'un tel mouvement, qui s'est frayé un chemin jusqu'aux assemblées nationales du pays, et même jusqu'à l'ONU, (Organisation des Nations Unies) ne fait que confirmer la place prépondérante de la langue et du discours (écrit, parlé) dans le mouvement de décolonisation, ainsi que la nécessité d'utiliser des outils tels que le cinéma, la littérature, la radio et les autres médias de masse afin de rejoindre, d'informer et de mobiliser la population sur ces questions. Et si l'ensemble des auteurs énumérés ci-haut hésite à parler d'une véritable décolonisation des peuples autochtones qui demeurent à plusieurs égards soumis à la tutelle de l'État, nous pouvons plus aisément employer le terme *postcolonial* en ce qui concerne la réappropriation culturelle des premiers peuples qui, depuis les quatre dernières décennies, renouent peu à peu avec leur langue et avec leur culture traditionnelle, en utilisant la littérature, les arts visuels, le cinéma, le théâtre et la musique comme points de rencontre interculturels, ceux-ci stimulant l'intérêt des nations autochtones face au recouvrement de leur souveraineté tout en favorisant l'émergence d'un discours collaboratif qui s'étend au-delà des frontières.

De fait, le processus de colonisation d'un peuple passe indéniablement par cette occupation des esprits, par une dépossession de l'imaginaire et par la disqualification de

la parole de l'autre au profit d'un discours bien souvent réducteur, où l'image du colonisé est reconstruite à partir de référents familiers (l'autre est moi). C'est ainsi que dans les peintures et autres illustrations datant de l'époque de la colonisation, l'Indien d'Amérique est représenté selon les critères occidentaux : gestes maniérés, étoffes fluides, regards doux scrutant l'horizon, apparente docilité, exotisme, sagesse et stoïcisme pour les guerriers et chefs de tribus, bref un Indien recomposé afin de répondre aux exigences de la mission civilisatrice de l'occupant⁴⁰. À ce sujet, Serge Gruzinsky (1988) évoque, dans son ouvrage sur la colonisation de l'imaginaire, comment les œuvres (pictogrammes, cartes du territoire) des peintres indigènes du Mexique dégénérent avec l'apparition du paysagisme et l'invasion de gloses en caractère latin, prenant peu à peu l'aspect de la culture dominante. Au Québec, l'échec répété des revendications du mouvement nationaliste à différentes périodes de l'histoire, ainsi que le malaise identitaire des Canadiens-Français qui demeurent pendant longtemps ces « minorités dépossédées », font en sorte qu'il se développe (et se maintient) au sein du mouvement artistique québécois une « identification symbolique des artistes à certaines communautés aborigènes en raison de la similitude de leur sort face à un pouvoir politique étranger » (Vigneault, 2007, p.70). Les œuvres découlant de cette identification présentent ainsi l'Amérindien comme une « figure anonyme où s'incarne l'esprit d'une nation » les motifs de l'indianité fournissant éventuellement (années 1940) « l'occasion de se détacher radicalement des modèles européens et de leurs arrière-plans coloniaux » (*ibid.*, p.73-77). Mis entre les mains des peintres (néophytes) autochtones, pinceaux et chevalets se firent les instruments du métissage, les artistes alliant les techniques

⁴⁰ Voir à ce sujet les œuvres de Joseph Wright of Derby, Benjamin West, Karl Girardet et John Jarvis.

appries par les Blancs pour représenter une culture confrontée à l'acculturation. Les trois dernières décennies ont vu apparaître une panoplie d'artistes (peintres et sculpteurs) autochtones, inuit et métis, tels que Bill Reid, Norval Morrisseau, Ernest Dominique et Kenojuak Ashevak, ayant contribué au rayonnement local et international de leur culture, donnant un accès privilégié, dans le cas par exemple de Norval Morrisseau, à la spiritualité autochtone, aux récits de la tradition orale et aux rituels sacrés en lien avec le chamanisme.

Par ailleurs, en ce qui concerne la tradition orale, les récits cosmogoniques, mythes et autres légendes cessèrent d'être transmis avec l'arrivée des missionnaires (ou le furent secrètement dans des cercles restreints) qui ont tôt fait de diaboliser les croyances amérindiennes, jugées comme étant antichrétiennes. Les mythes d'origines et les récits héroïques de chamans tout puissants furent ainsi absorbés par les mythes directeurs de la civilisation dominatrice, où l'ordre social, la conquête, la morale chrétienne et éventuellement la modernisation de la société furent les points d'ancrage menant à l'instrumentalisation du mythe et à son passage vers la raison. La mise en réserve des Autochtones et l'adoption de la Loi sur les Indiens en 1876 laissent présager la disparition éventuelle « de la race indienne », les dispositions discriminatoires de la loi et la légalisation de politiques sévères d'assimilation (par exemple la perte du statut pour les femmes autochtones qui épousent un Blanc) assurant le déclin des populations. Ainsi prit forme l'image de l'Indien qui disparaît (*The Vanishing Indian*),⁴¹ absorbé par les mots et par la culture de l'autre parce qu'il est lui-même sans lieu (physique et

⁴¹ Cette figure de l'Indien en voie de disparition (*vanishing Indian*) est omniprésente au sein des arts visuels (*Le Dernier Huron* d'Antoine Plamondon) dans les récits littéraires (*The Last Nomads*, *The Last of the Mohicans*) et au cinéma (*The Last of the Sioux*, *The Vanishing American*).

discursif). Or, la remise en question récente de cette absence, reliée à un mouvement de réécriture de l'histoire par des auteurs amérindiens soucieux de consacrer en actes⁴² et en mots leur survivance, participe par le fait même à un processus collectif de décolonisation des communautés, des idéologies et des institutions. De l'Indien du discours à l'Autochtone qui se raconte, c'est sans aucun doute dans ce passage de l'écriture à l'oralité d'un médium tel que le cinéma que l'acte de résistance des Premières Nations prend tout son sens, en redonnant à la langue le plein sens de sa nature performative et l'intégralité de son pouvoir de transmission.

2.3 De l'Indien du discours à l'Autochtone qui se raconte : représentations autochtones et émergence des langues amérindiennes dans la littérature et le cinéma au Québec

2.3.1 L'Indien de papier et la voix du silence : littératures collectives et poèmes-prières

Pendant de nombreux siècles, l'occupation de l'imaginaire autochtone et la déconstruction de la langue (passage de la tradition orale à l'écriture) contribuèrent à l'occidentalisation de l'Indien d'Amérique, contraint d'abandonner un mode de vie traditionnel afin de se plier aux exigences diverses de la vie coloniale. Dans la littérature, cette domination s'est manifestée d'une part à travers une représentation romantique du « bon sauvage » qui infantilisait l'Autochtone, le rendant incapable d'initiatives amenant une évolution ou un changement de son mode de vie. Cette figure de « l'Indien de papier » tel que nommé par Gilles Therrien, est le résultat de «

⁴² À ce sujet, Sibeud affirme que les anthropologues et les historiens « ont redonné corps aux sociétés coloniales » entre autres en substituant à l'alternative simpliste collaboration/résistance « des analyses centrées sur la capacité d'initiative et d'action des dominés, proposant ainsi une appréhension beaucoup plus fine des stratégies individuelles et collectives d'accommodement et de distanciation avec une domination brutale mais matériellement et culturellement incapable de tout contrôler » (2004-2005, p.94).

l'ethnocentrisme intellectuel de la métropole » qui ouvre la voie à une fictionnalisation de l'Autochtone (1995, p.25). Ainsi naîtront, de la plume d'écrivains étrangers, les personnages de *Vendredi* (Daniel Defoe), d'*Atala* (Chateaubriand) et de *Winnetou* (Karl May), cette apparition de l'Indien bien souvent crédule ou imitant certains traits de la culture dominante se faisant « selon les règles de l'évolution littéraire des pays européens » (*ibid.*, p.25). À cela s'ajoute de la part de divers auteurs une volonté de recréer l'espace et le temps des origines, la figure de l'Indien demeurant toutefois partagée entre les forces contraires de la diabolisation (par exemple en exacerbant leur goût pour la chasse à l'homme et la récolte de têtes/trophées humains) et de l'idéalisation. Cette vision réductrice de l'Autochtone incarnant un sujet dépersonnalisé s'harmonisait avec la pensée issue de l'époque des Lumières selon laquelle il existait une « division absolue entre humanité et animalité, sujet et objet, raison et instinct, culture et nature » (Poirier, 2000, p.12). En d'autres termes, les Autochtones ont longtemps été considérés comme inférieurs parce qu'ils étaient ignorants des conceptions occidentales de la culture et de la raison. D'autre part, l'image de l'Indien sanguinaire et sexuellement débridé tel que décrit dans certains témoignages de missionnaires, (voir les *Relations des Jésuites*) a trouvé son nid dans les romans américains (*two-dime novels*) de la fin du XIXe siècle. L'invention de l'Indien d'Amérique à l'époque de la conquête de l'Ouest sert avant tout l'intérêt d'un nationalisme naissant dans le domaine de la culture américaine, ses auteurs cherchant à se distinguer « de façon radicale de la littérature de la métropole anglaise » (*ibid.*, p.26). Les personnages on ne peut plus colorés inventés par l'auteur James Fenimore Cooper et

ceux qui ont imité son style se sont rapidement retrouvés à l'écran, dans le film western américain :

[...] it was Cooper himself who most thoroughly established in the realm of fiction the stereotypical extremes of the Indian – the noble savage and the bloodthirsty savage – and introduced a depiction of Native American behavior that both book and film audiences would come to expect [...] Cooper created his Indians in the guise of relating the Native story. Cooper's loquacious Indians never existed, but in the twentieth century they have been misconstrued in [...] feature films, three television series and two television movies, all according to the prevailing attitude of the day (Kilpatrick, 1999, p.2-5).

Ce n'est qu'un siècle environ plus tard que l'Indien occupera une place digne de mention dans la littérature canadienne-française, les Autochtones partageant avec les Canadiens et surtout les Québécois le statut de colonisé. À l'image de la Révolution tranquille au Québec, la présence de l'Autochtone dans le roman québécois se fait d'abord timide, puis plus insistante, reflétant les problèmes d'identité inhérents au peuple québécois linguistiquement minoritaire et cherchant à ancrer ses racines dans un territoire qu'il doit partager avec une culture dominante. De même, Jean Morency soulève la difficulté qu'ont les écrivains québécois « de représenter l'Amérindien autrement que sous des dehors figés et hiératiques », l'Indien timide, condamné au mutisme et subissant une déterritorialisation se présentant comme un symbole de la recherche d'autonomie des Québécois (1997, p.85)

À quoi sert la figure de l'Indien sinon à marquer cette perplexité profonde, cette inquiétude de soi que l'Indien réel a été le premier à sentir et dont il n'a pas réussi, lui non

plus, à se déprendre? Et alors, on s'aperçoit que la figure de l'Indien agit comme un miroir pour le Québécois, image du colonisé, doublement, image de celui qui veut s'intégrer, mais qui n'en connaît pas le prix (Therrien, 1995, p.28).

À cette représentation s'ajoute celle du *Métis* que l'on retrouve jusqu'à ce jour dans le roman québécois (pensons entre autres au roman de Fernande Ouellette *Au nom du père et du fils*), et qui exprime à la fois les préoccupations du peuple concernant les notions de pureté et d'hybridité ainsi qu'une perspective d'ouverture envers l'avenir à travers le métissage. De plus, cet autre avatar de l'image de l'Indien qu'est le Métis peut aisément être relié « à une filiation de ces personnages avec les acteurs marginaux de la colonie française, coureurs de bois, voyageurs, traducteurs, héros de la culture populaire ou d'une tradition de la mixité » (Tremblay, 2005, p.108). À ce sujet, la notion d'hybridité telle que définie par le postcolonialisme permet de relativiser l'expression « pureté culturelle » en affirmant qu'il est impossible pour un peuple de retrouver une *pureté* précoloniale, le terme devant lui-même être nuancé si l'on prend en considération le fait que la plupart des cultures dites « primitives » ont été en contact, à un moment donné ou l'autre de leur histoire, avec des civilisations étrangères qui ont laissé leur marque au passage. Ainsi, nulle culture ne vit en vase clos. Il en est ainsi des Autochtones d'Amérique du Nord qui, outre un bref contact avec les Vikings avant la « découverte » des Amériques, intégraient dans leurs coutumes et modes de vie des artefacts, des rituels ainsi que des mots étrangers reçus lors de processus d'échanges

avec des clans ou des tribus étrangères, que ce soit à l'occasion de *Potlatchs*⁴³ ou lors de l'adoption par un clan d'un étranger ou d'un prisonnier de guerre, ce dernier apportant avec lui les coutumes (et gênes) de sa tribu. De même, plusieurs rituels sacrés ont connu d'importantes (et parfois heureuses) modifications avec l'arrivée des missionnaires. Par exemple, le rituel de la danse du soleil (*Sundance*)⁴⁴ qui consiste à danser torse nu autour d'un mât, la peau transpercée de la poitrine étant traversé d'un bout de bois (arbre sacré) relié au mât par une sangle de cuir, s'est quelque peu transformé pour adopter des pratiques plus saines – aux yeux des Occidentaux – (quoique certains clans pratiquent encore aujourd'hui la version traditionnelle) tandis que le *Sweat Lodge* (tente de sudation)⁴⁵ tel que pratiqué dans l'ouest du Canada s'est plié au puritanisme des religieux en rendant obligatoire le port de vêtements (jupes et chandails) recouvrant certaines parties du corps des femmes lors de la cérémonie, un élément que plusieurs Autochtones ignorant les tenants et aboutissants de l'histoire croient aujourd'hui encore faire partie du rituel traditionnel. C'est donc à travers (et grâce à) cette interpénétration des différentes cultures que les peuples minoritaires ont assuré leur survie, en conservant

⁴³ Mot chinook, signifiant « donner », le potlatch est un comportement culturel, se manifestant souvent sous forme de cérémonie plus ou moins formelle, basée sur le don. Plus précisément, c'est un système de dons/contre-dons dans le cadre d'échanges non marchands.

⁴⁴ Cette description très sommaire du *Sundance* a tendance à connoter négativement ce rituel qui, pris hors contexte, peut sembler quelque peu barbare, sinon extrême. Or, le don du corps (les danseurs ne s'arrêtaient généralement qu'au moment où la peau déchirée se détachait du bout de bois) était vu comme le plus grand des sacrifices, le rituel cherchant à montrer qu'il existait une continuité entre la vie et la mort, et que la souffrance était au cœur du don.

⁴⁵ Le *sweat lodge* (ou tente à suerie ou tente de sudation) est un rituel de purification pratiqué par un grand nombre de clans autochtones. Envisagé comme un outil de communication avec le « créateur », par la vapeur qui s'élève des pierres chauffées sur lesquelles on verse de l'eau pour se rendre jusqu'au ciel, la structure même de la tente suggère un retour à la matrice (Terre Mère) et donc une renaissance de l'initié qui, dépouillé de toute souillure, se reconnecte aux quatre éléments de la roue de médecine (air, eau, feu et terre).

un équilibre précaire entre assimilation et conservation de la tradition, comme le signale

Nāim Kattan :

De nouvelles modalités de rapport entre cultures font leur apparition. Or, pour établir un échange, pour dialoguer, il faut d'abord exister et avoir un minimum de certitude de survie. [...] Les cultures minoritaires disparaissent si elles ne possèdent pas la vitalité et le dynamisme qui leur permettent d'établir des liens avec les groupes qui les entourent, tout en refusant de se laisser absorber [...] La préservation à tout prix de l'authenticité aboutit à l'anorexie, à l'inanition. (1996, p.37).

Plus récemment, les anthropologues Rémi Savard (2004) et Serge Bouchard⁴⁶ (2004) ont marié leur plume et leurs connaissances anthropologiques à la voix des Autochtones du Québec, le premier en couchant sur papier et en fournissant une analyse de quatre grands récits issus de la genèse innue (*La forêt vive*), le second en transcrivant les récits de chasse de l'Innu Mathieu Mestokosho, « celui qui disait, récitait, racontait, tel un bruit de fond auquel personne ne prêtait vraiment attention, mais que chacun entendait en sachant de quoi il s'agissait, la musique sourde et profonde d'une voix qui voyage » (Savard, 2004, p.12). Outre le contenu des récits, ces auteurs ont cherché à traduire et à diffuser, à travers un discours à deux voix, les effluves d'une époque révolue où la chasse se racontait, où le quotidien était narré, où le poème était omniprésent dans chaque élocution, le conteur-prestidigitateur donnant vie aux personnages et autres objets partageant le monde diurne et onirique des récepteurs de ces

⁴⁶ Serge Bouchard a également publié (2006 et 2008) deux ouvrages intitulés *Confessions animales*. Bestiaire (tomes I et II) où il fait l'éloge (poétique) « de la pensée sauvage ». Ses textes, accompagnés d'un enregistrement audio (cd) présentent des métaphores, analogies et autres envolées lyriques qui adoptent comme sujet les animaux du territoire québécois. Sans être directement coécrites avec les peuples autochtones, ces œuvres témoignent néanmoins de l'influence des contes amérindiens (dans leurs rapports avec les animaux) qui ont inspiré l'auteur.

histoires. Ces œuvres, écrites en collaboration avec deux conteurs, sont d'autant plus intéressantes qu'elles présentent les écrivains comme de simples médiateurs, introduisant au sein de la littérature dite occidentale ces récits iconoclastes. En ce qui concerne plus spécifiquement *La forêt vive*, l'introduction du livre invite le lecteur à prendre conscience du rapprochement qui existe entre les légendes amérindiennes et « les autres genèses analogues à celle qu'on reconnaît pour l'ensemble du continent eurasiatique, [...] les civilisations américaines précolombiennes s'enracinant dans le même type de terreau imaginaire que celui de nos propres traditions artistiques, philosophiques et juridiques » (*ibid.*, p.2). De même, l'auteur nous rappelle que la diversité culturelle présuppose la reconnaissance d'un commun dénominateur, en l'absence duquel on ne peut concevoir la différence entre deux entités. Ce rapprochement des cultures au sein même de la diversité a d'ailleurs été examiné par Claude Lévi-Strauss, qui encourage une lecture non morcelée (et non morcelante) de la diversité des cultures humaines, celles-ci devant être davantage observées à partir des relations qui unissent qu'en fonction de l'isolement des groupes :

Il y a simultanément à l'œuvre, dans les sociétés humaines, des forces travaillant dans des directions opposées : les unes tendant au maintien et même à l'accentuation des particularismes; les autres agissant dans le sens de la convergence et de l'affinité [...] Quand on étudie de tels faits [...] on en vient à se demander si les sociétés humaines ne se définissent pas, eu égard à leurs relations mutuelles, par un certain optimum de diversité au-delà duquel elles ne sauraient aller, mais en dessous duquel elles ne peuvent, non plus, descendre sans danger [...] (1987, p.12).

Ces affirmations de Savard et Lévi-Strauss rejoignent par ailleurs les propos de John Saul (2008) sur l'interpénétration culturelle et l'influence des Premières Nations sur les systèmes judiciaires, politiques et économiques en place au Canada, et qui fait de ce dernier un pays « métis », comme l'affirme le titre de son ouvrage. Portant peut-être davantage l'empreinte autochtone que celle des « Blancs », les œuvres de Bouchard et de Savard remédient, ne serait-ce que partiellement, aux problèmes de publications des littératures autochtones qui ne disposent que de faibles moyens éditoriaux et encore moins d'outils lui permettant de pénétrer le marché public de la littérature au Québec. En cela, les ouvrages de Diane Boudreau (1994), Maurizio Gatti (2006) et de Laure Morali (2008) rassemblent une diversité de textes, contes, et poèmes écrits par des auteurs amérindiens et métis ayant choisi d'utiliser la langue de l'opresseur (le français) comme moyen d'expression, et ce, afin de rejoindre un plus grand nombre de lecteurs. Le défi pour ces auteurs, parmi lesquels nous retrouvons Bernard Assiniwi, Charles Cocoo, Jean-Louis Fontaine, Joséphine Bacon et Éléonore Sioui, est d'apprendre à manipuler la langue du colonisateur de façon à faire entendre le rythme, les explosions sonores, le timbre et la poésie de la langue maternelle. De même, comme le souligne Henzi, certains auteurs explorent les possibilités de renégociations de la langue en intégrant « des mots, des expressions, voire des phrases complètes de leur langue maternelle à leurs écrits de langue anglaise ou française », ce processus leur permettant de redécouvrir certaines dimensions de leur propre langue maintenant disparues (2010, p.79)⁴⁷. C'est donc en renouant avec la nature poétique et vivante de

⁴⁷ L'auteur mentionne à cet effet la poésie de Joséphine Bacon et l'expérience de la poétesse innue qui, naviguant d'une langue à l'autre, a redécouvert certaines expressions de la langue innue qui appartiennent au temps du nomadisme.

leur langue que les auteurs amérindiens parviennent à se rapprocher davantage de leur culture, à travers la dimension sacrée du langage et surtout à travers l'intention qui détermine l'authenticité de ce qui est proféré :

The word poetry comes from the old Greek "to make", derived from a root that means to "pile up or arrange". This ancient understanding of poetry comes very close to describing the poetics of sacred speech among the Algonquin. Prayer words are not lined up like train cars, they are artistically arranged one by one, piled up like lodge stones, or arranged in a circle like the stones in a medicine wheel design. Artistic intuition replaces strophic structure [...] Don't look too closely for familiar structure in our sacred poetry. You may find cyclical patterns of speech typical of oral traditions, but no "formula". The poetry is in what you say and how you say it (Pritchard, 1997, p.6-7).

Dans ce court chapitre de son ouvrage, Pritchard insiste sur la dimension « naturelle » de la poésie déclamée ainsi que sur l'importance pour le poète de transmettre à ses auditeurs/lecteurs une chaleur et une sincérité pouvant aisément être égarées dans la structure. De même, le poète (tout comme le chaman) possède un grand pouvoir de guérison, une guérison qui s'opère ici par la parole et par les mots, ceux-ci devant parvenir à exprimer par écrit ce que la voix transmet oralement; une tâche ardue, mais possible dans la mesure où le poème arrive à faire transparaître la force et la vitalité d'une parole qui évoque le battement de cœur du tambour et le cri profond du territoire. Pour de nombreux poètes autochtones telles qu'Éléonore Sioui et Joséphine Bacon, le poème prend la forme de ce *bâton à message* innu qui porte le titre du recueil de Bacon, et qui fut jadis utilisé par les Innus comme un point de repère indiquant aux autres nomades leur situation (par exemple la famine dans un campement) (Bacon, 2009, p.7).

À travers ces *tshissinuatshitakan*, qui offraient des occasions d'entraide et de collaboration, la poétesse affirme que « la parole était toujours en voyage », une parole à laquelle elle redonne vie en la privant de tout artifice, pour la recouvrir ensuite d'une chaude couverture de silence :

*Ma peine m'est venue
d'une parole,
un soir d'orage,
alors que le tonnerre réclamait
une tendresse silencieuse,
son sourd
que seule la pluie écoute.*

Or, si l'émergence d'une littérature proprement dite autochtone fait partie d'une stratégie de réappropriation de la langue pour divers auteurs Amérindiens, la reconnaissance (très) tardive d'un corpus littéraire autochtone au Québec⁴⁸ ainsi que le passage obligé par un réseautage constitué d'auteurs blancs et autochtones œuvrant ailleurs que dans le domaine de la littérature⁴⁹, place cette dernière dans une situation où elle ne peut s'émanciper complètement du regard de l'« autre ». Ainsi, la revitalisation de la langue ne peut se faire de manière intégrale dans le seul milieu de l'écriture, l'oralité même de la langue autochtone, où la performance joue un rôle de premier plan, devant se trouver une niche propice à sa pleine expression, et ce malgré les tentatives d'*oralisation* de l'écriture par la poésie ainsi que par le développement d'une pratique de l'écriture orale qui s'opère sous forme de dialogue, entre autres par la voie de l'écriture

⁴⁸ Ce n'est pas le cas pour le reste du Canada, où les auteurs autochtones connaissent une popularité relative, étant présents dans les médias écrits et étudiés au niveau universitaire (Paré, 2006, p.14).

⁴⁹ Sarah Henzi parle plutôt d'un réseau collaboratif (*networking*) où le cinéma (elle mentionne les œuvres d'Alanis Obomsawin et le documentaire *Le peuple invisible* de Richard Desjardins) et d'autres projets tel que le festival Présence autochtone (Montréal) ainsi que le Projet pour la revitalisation de la langue huronne-wendat, qui « viennent accroître le potentiel et la crédibilité du travail progressif de réclamation et de réécriture qui émane des communautés » (2010, p.77).

dramaturgique (Henzi, 2010, p.81). Cette pratique théâtrale autochtone, rendue populaire au Québec par l'auteur Huron-Wendat Yves Sioui Durand, implique nécessairement un déplacement de l'écrit à la scène, où la présence physique de l'Amérindien debout sur les planches donne vie à l'écriture, la scène devenant un endroit où les paroles peuvent être substituées à un silence qui devient « une présence de quelque chose qui n'est pas un son », en transcendant le message parfois difficilement traduisible des mots (*ibid.*, p.82). De même, l'écriture dramaturgique du poète et écrivain, lorsque couché sur papier (donc transporté de la scène à l'écrit) donne naissance à une nouvelle forme de discours, où la dureté des propos se voit allégée par un style fluide et fortement rythmé, et où la dénonciation ne laisse aucune place à la victimisation, l'auteur construisant pilier par pilier une structure épistolaire solide d'où émerge la fierté, la ténacité et l'abondante richesse constituant le savoir-être et le savoir-faire autochtone, comme nous le démontre cet extrait d'un texte intitulé *Le sentiment de la terre* :

Qui sont les Amérindiens?

Nous n'échappons pas au monde moderne. Notre survie, en tant que nations ou groupes, l'adoption de comportements modernes, exigent de nous un effort hors du commun.

Nous ressentons aujourd'hui même la nécessité d'un ajustement culturel et social à la société canadienne afin de préserver notre identité.

Nous sommes de nouveau confrontés à deux mondes, à deux manières d'être et de vivre. Pour pouvoir survivre, nous devons relever le défi d'un dépassement, d'une définition de nous-mêmes.

Nous sommes des êtres humains, des Innus, des OnkwéOngwé, en lutte pour maintenir ce sentiment de nous-mêmes, pour maintenir cette mémoire qui protège notre définition de nous- même dans le futur [...]

Nous sommes l'arbre de la forêt, l'herbe de la terre...

Nous sommes le tonnerre des grandes rivières et le fleuve du pays! Nous dépendons du monde et le monde dépend de nous!...

Ma patience est mon courage

Ma mémoire est le chant de ma résistance

Mon sang est la déchirure de la terre!

Niawé!

(1991, p.32, 41).

En ce qui concerne plus spécifiquement la transcription des contes oraux, la traversée de l'oralité à l'écriture, d'une narration créative et sujette au mouvement rotatoire à une narration statique et permanente, peut néanmoins menacer la nature dynamique et changeante du récit oral, en le faisant tenir dans des catégories qui sont utilisées par les civilisations écrites, comme le souligne Rémi Savard :

Transporté dans le monde de l'écriture, un conte oral risque de se voir conférer une existence de plus en plus autonome, ayant finalement peu de rapports avec celle que lui réserve son contexte d'origine [...] En lui donnant une forme écrite, on fait donc plus que substituer une technique d'expression à une autre : 1) on l'immobilise par rapport à la combinatoire sémantique qui l'avait engendré et qui l'aurait modifié, 2) il s'éloigne peu à peu du contexte humain dont il tirait sa substance et qu'il transposait à sa façon (1976, p.57-59).

Qui plus est, l'intégration de tels contes par un lecteur non initié à la culture autochtone ne repose point sur la compréhension de l'intrigue, mais bien sur la mise en valeur de détails pouvant apparaître insignifiants à qui ignore le contexte de narration du récit. De même, ces transcriptions s'accompagnent habituellement d'une traduction « où chaque détail devient alors l'indice d'une organisation sémantique étrangère à celle des analystes qui aborderont plus tard ce récit » (*ibid.*, p.60). L'histoire de la littérature amérindienne étant indissociable de la réalité coloniale, la question du regard du lecteur non autochtone demeure ainsi inévitable, les témoignages, contes, poèmes et autres écrits littéraires rédigés par des auteurs amérindiens pouvant être reçus comme des

objets de curiosité, les écrits suscitant l'intérêt de la population blanche davantage pour le contenu exotique, dramatique, divertissant et informatif qu'ils proposent (témoignages et contes) que pour la forme, certains textes d'auteurs autochtones étant par ailleurs critiqués pour leur lourdeur et leur maladresse, comme l'exprime Lucie Pagé dans une recension du livre de Maurizio Gatti :

Or, malgré toute la bonne volonté de Gatti d'offrir des textes de qualité, nous sommes forcées de dire que les textes répertoriés ne sont pas tous à la hauteur de son projet : celui de nous faire découvrir un imaginaire puissant, une culture amérindienne francophone riche et différente. Aussi, certains textes sont faibles, lourdauds et manquent malheureusement de peaufinage. Néanmoins, ces textes ne sont pas sans intérêt considérant qu'ils relatent l'histoire balbutiante d'un peuple opprimé qui n'a cure des fioritures pour raconter l'urgence de dire (2006, p.132).

Ces commentaires en apparence inoffensifs de Lucie Pagé témoignent néanmoins de cette impossibilité pour les peuples autochtones d'Amérique d'échapper complètement « aux irréductibles hiérarchies coloniales ainsi qu'à la dynamique du privilège racial continuant de fracturer toute négociation ou médiation entre sujets différemment racialisés au sein de la colonie de peuplement libérale », *la chose indienne* devenant inévitablement la cible des projections parfois inconscientes d'un public et d'une critique qui tentent d'enfermer ou de réduire l'Autochtone dans une vision où ce dernier doit à la fois prouver son individualité tout en se conformant aux normes et aux attentes provenant de l'extérieur (Cornellier, 2011, p.27). De cette manière, la réinvention de son soi libéral doit se mesurer à cette nouvelle ribambelle de critères « postmodernes » où la familiarité fondamentale avec l'autre demeure un gage de

reconnaissance, l'Amérindien devant constamment renégocier et réajuster son identité de façon à rassurer la population et les instances au pouvoir de sa nature fondamentalement inoffensive.

Il demeure néanmoins que cette réappropriation d'un territoire imaginaire et spirituel autochtone à travers la littérature constitue un premier pas vers un lieu d'ancrage de la culture, où l'harmonisation et la restauration des connaissances traditionnelles pourront peut-être se faire sans dommage ni coercition. Au-delà de la résistance et de la négociation, la parole et peut-être plus important encore ces silences qui furent jadis témoins de l'oppression doivent recréer un espace d'existence, physique et symbolique, où le fardeau de l'autre s'estompe, où les mots ne sont plus contaminés par un regard extérieur pouvant être ressenti entre les lignes et dans les marges d'une histoire qui se redécouvre et qui apprend peu à peu à s'écrire. La décolonisation d'un peuple ne peut se faire sans passer par la déconstruction et le déplacement du regard de l'autre. Le remaniement de la langue et l'infiltration du discours colonial par les auteurs autochtones désamorcent les nombreux récits de conquête qui sont à la base de l'image fictive du « Bon Sauvage » et de « l'Indien sanguinaire », une image qui sera transmise de façon massive à travers le cinéma. Et si ce dernier contribue de manière significative à la création de *l'Indien de l'image*, donnant suite à *l'Indien de papier* de Therrien, les peuples autochtones se serviront éventuellement de ce médium dans tout ce qu'il comporte d'oralité pour renverser les stéréotypes et réaffirmer la survivance d'un peuple travaillant collectivement à sa renaissance.

2.3.2 L'Indien de l'image et l'oralité du médium cinématographique

Les nombreux groupes culturels faisant partie des Premières Nations d'Amérique sont parmi les premiers à faire les frais d'une représentation truffée de stéréotypes hérités de la littérature américaine et transposés par la suite à l'écran. D'abord influencés par les récits des missionnaires Européens venus convertir les Premiers Peuples au christianisme et par les récits des nouveaux immigrants étatsuniens ayant suivi la route de l'Ouest, les écrivains du XIXe siècle (tels que James Fenimore Cooper) se plaisent à rédiger des récits de fiction (appelés *two-dime novels*) qui contribuent à façonner l'image de l'Indien telle qu'elle sera diffusée dans les décennies à venir : celle du Noble Sauvage et de son alter ego, l'Indien sanguinaire, ces deux facettes du personnage étant amplifiées à l'écran. Bien souvent transférés sur les planches sous forme de pièce de théâtre, ces récits littéraires, aidés en cela des journaux, exploitent à souhait la période historique des guerres indiennes étatsuniennes (1860-1890), où l'Indien est nommé l'ennemi numéro un du peuple. Par ailleurs, la plupart des réalisateurs ayant produit des films dans les quatre premières décennies suivant l'invention du cinéma, ont connu (de près ou de loin) cette ère de combats sanglants (Wounded Knee Massacre, Washita, Sand Creek Massacre, Battle of Little Bighorn, Sioux Wars, etc.) leur offrant quantité de matériau (drame, tragédie, héroïsme, patriotisme) qui serviront à la construction de leurs films et à la reconstruction de l'histoire selon le point de vue du colonisateur (Stedman, 1982, p.156). Et si l'exploitation de cette image de l'Indien meurtrier et surtout *ennemi* de la nation atteint un point tel qu'elle incite en 1911 les représentants de quatre tribus amérindiennes de l'Ouest à se rendre à Washington afin de dénoncer ces diffamations, la plupart des Indiens engagés pour jouer dans ces mêmes fictions dénigrantes n'hésitent

guère à endosser le costume traditionnel tout en brandissant bien haut le tomahawk, quitte à « trahir » les mœurs et principes moraux de sa tribu :

For a modest amount of money and a box lunch he puts on a forest or frontier attire that may be incorrect not only for his ancestors but for the ancestors of the group that he and his fellows temporarily represent. On cue he will race shrieking toward the good characters of the drama with bloodlust painted on his visage. No matter how much his fictional behavior of the moment defies both history and mores, the on-camera Indian must either follow directions or step aside and let an unconcerned non-Indian actor or extra replace him. The audience will never know the difference, he is told (*ibid.*, p.165-166).

Pour la majorité des réalisateurs, l'utilisation de « véritables Indiens » dans leurs productions relève ainsi de questions d'ordre économique (et non d'un souci d'authenticité) ceux-ci se contentant d'un salaire moindre et de conditions de travail pénibles (Aleiss, 2005, Stedman, 1982). L'arrivée du son et la disparition rapide d'un cinéma muet où les intertitres (ou le boniment) palliaient aux problèmes de la langue, apportent de nouveaux défis aux réalisateurs qui hésitent à faire parler les personnages Indiens dans leurs dialectes respectifs, tout en questionnant la légitimité de présenter à l'écran un Autochtone qui s'exprime avec un accent d'Oxford (en ce qui concerne la personnification par des acteurs non autochtones) ou du nord-est des États-Unis. La solution généralement envisagée par bon nombre de réalisateurs fut de conserver ce mutisme de l'Indien, le faisant communiquer soit par le langage des signes, soit par une gestuelle minimaliste (le brave Indien silencieux et taciturne, vocalisant à l'aide de brefs grognements sa présence ainsi que sa participation à un dialogue non existant) qui se propagera de la comédie (*Broadminded*, Mervyn Leroy, 1931) au drame épique (*Drums*

Along the Mohawk, John Ford, 1939), et ce jusqu'aux séries télévisées (*Yanqui Derringer*, 1958-1959) (Stedman, 1982, p.61). Au-delà de la posture statique et des grognements, les scénaristes font preuve d'une créativité sans borne en inventant pour leurs personnages des dialectes assez particuliers, par exemple en insérant ici et là dans les dialogues quelques mots possédant une sonorité autochtone, ou, comble de ridicule, en leur faisant réciter leur texte (rédigé en anglais) à rebours, par exemple dans le film *Scouts to the Rescue*, (Ray Taylor, 1939) (Kilpatrick, 1999, p.37). Qui plus est, la manière dont les acteurs autochtones récitaient d'une voix lente et grave des textes où l'anglais était volontairement modifié (les articles étaient retirés afin de créer un rythme saccadé, dans le genre « *Big eagle not like white man* ») contribuait à accentuer le fossé entre Blancs et Autochtones, en perpétuant des stéréotypes et en gardant « l'autre », ce curieux étranger au dialecte insolite, à bonne distance de l'homme civilisé (*ibid.*, p.37). Utilisée de manière à démontrer l'infériorité intellectuelle des peuples autochtones ainsi que le primitivisme associé à leurs dialectes, en rattachant ces derniers à un langage corporel leur ayant été dicté, et qui donne à voir le caractère sévère, intransigeant et bien souvent *naturellement* violent de l'Indien d'Amérique, la langue devient à ce moment une arme de colonisation et plus encore de propagande, la figure de l'Indien étant réduite à celle d'un sous-homme incapable de s'exprimer autrement que d'une façon qualifiée de « barbare », ce terme servant à l'origine « à désigner quelqu'un qui ne parlait pas la langue du civilisé » (Haskins-Gonthier, 2009, p.117). De fait, Patricia Palmer (2001) indique dans ses travaux sur les langues indigènes et sur la linguistique coloniale que la hiérarchisation et la classification de ces langues et de ces dialectes selon des critères européens renvoient à des gestes qui décrivent une domination

culturelle, en particulier dans un contexte où certaines de ces langues, par exemple les langues algonquiennes, étaient qualifiées par les colonisateurs et missionnaires canadiens (dont le baron de Lahontan) comme étant d'une simplicité stupéfiante, Lahontan spécifiant dans son *Petit Dictionnaire de la langue des Sauvages* que « la langue algonkine n'a ni tons ni accents [il est] aussi facile à la prononcer qu'à l'écrire »; « cette langue n'a ny F, ny V, ny consone »; « les noms [...] ne se déclinent point [...] il est facile de conjuguer les verbes de cette Langue » (Haskins-Gonthier, p.121). L'apparente simplicité des langues indigènes, se situant à l'opposée des langues européennes, dont la complexité linguistique se voulait un baromètre de la civilisation, prouvait sans l'ombre d'un doute le primitivisme des cultures autochtones, caractérisées entre autres par l'ignorance et la « sauvagerie » (*ibid.*, p.122).

Ceci dit, plusieurs acteurs, dont *Iron Eyes Cody* (pour ne citer que lui), voulant tirer avantage de cette fructueuse période qui voit naître grand nombre de films mettant en scène des Indiens, vont revendiquer une identité amérindienne, quitte à apprendre la langue de leurs ancêtres imaginés, allant même jusqu'à changer leur nom et l'histoire de leurs origines. Quelques réalisateurs marginaux privilégient toutefois une collaboration avec leurs acteurs autochtones, le cinéaste Robert Flaherty demeurant sans aucun doute le plus célèbre d'entre eux. Avec *Nanook of the North*, (1922) un documentaire romancé réalisé dans le Grand Nord en collaboration étroite avec les Inuit, Flaherty connaîtra un succès retentissant, son approche servant aujourd'hui encore de référence lorsqu'il est question de documentaire ethnographique engagé. Dans la même veine, le photographe Edward Curtis réalisera en 1915 *In the land of the Headhunters* avec les Indiens

Kwakiult (aussi appelés Kwakwaka'wakw⁵⁰) de l'île de Vancouver, ceux-ci participant activement à l'élaboration du scénario ainsi qu'à la confection et au rapatriement de costumes et d'objets traditionnels authentiques. Malgré cette recherche d'authenticité, le film connut un échec commercial que l'on attribua au manque de cohérence du scénario et à la présence de mises en scène confuses (Russell, 1995, p.36). Il demeure que ce film (qui a été restauré par des anthropologues en 1973), présente un intérêt pour les Autochtones en ce sens où il a permis au Kwakiutls de « jouer leur propre rôle » en reprenant les nombreuses danses et rituels naturellement performés avec le plus grand soin et de personnifier leurs ancêtres tout en léguant à leur descendance un document que ces derniers considèrent comme étant un objet de mémoire culturelle (*ibid.*, p.42).

Malgré la présence de nombreuses variations (celle-ci s'échelonne après tout sur une période d'un peu plus d'un siècle) dans cette représentation hollywoodienne de *l'Indien d'Amérique*, quelques constantes demeurent : dans un premier temps, la plupart de ces films où la figure de l'Indien était présentée sous divers aspects (innocente victime, guerrier sans âme, protecteur de la nature, alcoolique, grand sage, chaman) nous révèlent davantage d'informations sur l'attitude blanche envers les Autochtones que sur les Autochtones eux-mêmes, les personnages étant créés de toute pièce pour servir les visées des grands studios et les attentes des spectateurs, et ce, dans des périodes historiques changeantes. En temps de guerre, l'Indien se transforme ainsi en allié précieux et patriotique (ex : l'utilisation du code navaho pendant la Seconde Guerre

⁵⁰ Alors que la nomenclature de *Kwakiutl* demeure aujourd'hui encore la plus utilisée pour identifier les autochtones (groupe linguistique wakashane) occupant les régions côtières de la Colombie-Britannique (Canada) ces derniers utilisent le terme Kwakwaka'wakws (faisant référence à la langue) pour se nommer. Nous utilisons sans discrimination la dénomination *Kwakiutl* présente dans l'article de catherine Russell (1995).

mondiale) tandis que sa grande sagesse et son rôle de gardien de la nature seront célébrés par les initiateurs de la Révolution pacifique des années 1960. Dans un second temps, au-delà de la nature vindicative ou sympathique du personnage de l'Indien, la plupart des films hollywoodiens (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970, *Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990, *The Last of the Mohicans*, Michael Mann, 1992) mettent l'accent sur l'incompatibilité de la culture autochtone et de sa contrepartie blanche, usant autant que se peut de cette dichotomie pour créer un climat de tension propice à divertir un public non averti (Aleiss, 2005, p.5).

Du côté du Québec, la production de courts et longs métrages réalisés sur ce territoire est minime avant 1920, l'industrie étant dominée par les marchés américains et français. Outre un documentaire (vue animée) réalisé par un envoyé des frères Lumière en 1898 (*Danse Indienne* de Gabriel Veyre), où l'on peut voir pendant un peu moins de deux minutes des Mohawks de la réserve de Kahnawake⁵¹ qui, affublés de costumes d'apparat n'ayant rien à voir avec leur habit traditionnel, recréent une danse rituelle, on dénote peu de films (productions québécoises) nous mettant en présence d'Autochtones du Québec, les nombreux comédiens et figurants amérindiens provenant de réserves situées à proximité de Montréal et de Québec « jouant » bien souvent leurs propres rôles dans les vues animées américaines, les *pageants* et les *wild west shows* réalisés entre autre par Louis Olivier Armstrong et par les Films Edison.⁵² C'est en outre de l'autre

⁵¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Gaudreault, Lacasse et Sirois-Trahan qui propose une courte description de la vue animée *Danse indienne*, décrite par les auteurs comme « le plus ancien film cinématographique tourné en sol québécois à avoir survécu », les auteurs questionnant par ailleurs la légitimité de considérer le territoire autochtone de Kanhawake comme un territoire québécois (1996, p.43).

⁵² Par ailleurs, « les Mohawks feront plusieurs autres apparitions à l'écran au cours des années suivantes, participant en 1912-1913 au tournage des films de la British American Film Manufacturing de Montréal, (par exemple *The Battle of the Long Sault/Dollard des Ormeaux* tourné aux environs de 1913) puis à

côté de la frontière québécoise, en Ontario, que sera tourné le premier film de fiction réalisé au Canada. Se voulant une adaptation d'un poème épique composé par l'Américain Henri Wadsworth Longfellow en 1855, le film *Hiawatha*, (Joseph Rosenthal, 1903) présente la rencontre entre un peuple amérindien idéalisé et des missionnaires blancs, l'image de l'Indien qui prévaut dans cette oeuvre étant celle du *Noble Sauvage* qui sera par la suite popularisée par les westerns américains.

Ce n'est qu'avec la prise en charge du documentaire par l'Église, de 1930 à 1960, que l'*Amérindien* apparaît sur les écrans québécois. C'est à travers la lentille des prêtres-cinéastes, chargés de propager les valeurs traditionnelles nationales telles que la famille, la foi et l'humilité, que l'Autochtone surgit en tant que sujet idéal de conversion, vu sa nature *inoffensive et docile*. Les prêtres-cinéastes, qui possèdent en général des connaissances très rudimentaires du cinéma, tournent sans équipement sonore, utilisant généralement un discours en voix *off* ou un commentaire prononcé en direct (dans un français standard et littéraire) lors des projections de leurs documentaires, condamnant ainsi les Autochtones à demeurer les victimes muettes d'un discours paternaliste. Une exception à cette règle, le prêtre-cinéaste Louis-Roger Lafleur, qui consacra une partie de sa vie, et la quasi-totalité de son oeuvre dite ethnographique, à la représentation respectueuse des communautés autochtones du Québec, son commentaire cherchant à rétablir l'image des Amérindiens auprès de la population blanche et à expliquer leur

celui de *Wolfe or the Conquest of Quebec*, la grande production en cinq bobines que la compagnie américaine Kalem vient tourner dans la région de Québec ». Ces informations ont été retrouvées sur le site internet « Le cinéma au Québec au temps du muet », consulté le 3 janvier 2013 à : http://www.cinemamuetquebec.ca/content/theme_cap/56?lang=fr

réalité de façon plus globale. De même, le coureur des bois et ingénieur forestier Paul Provencher tournera entre 1936 et 1940 de nombreuses images qui traduiront son attachement au territoire sauvage qu'il apprivoise au fil des ans, ainsi que son immense admiration devant l'ingéniosité et la candeur des chasseurs nomades de la Côte-Nord du Québec. Ce pionnier de l'ethnographie amérindienne accumule ainsi au contact des Innus de précieuses connaissances sur les techniques de chasse et les particularités du mode de survie en forêt, à une époque où les contacts avec cette partie de la province demeurent restreints. Dans un documentaire intitulé *Les Montagnais* (1979), le cinéaste québécois Jean-Claude Labrecque rendra hommage à l'œuvre de Provencher en mettant en valeur certaines images tournées par ce dernier, celles-ci soulignant l'amour profond du coureur des bois pour le peuple innu. Or, au-delà d'une représentation sympathique des Innus, où les images témoignent d'un certain attachement du cinéaste amateur pour ses sujets, l'approche du réalisateur et le commentaire qui se raccorde aux images démontrent une volonté de représentation d'une réalité intime, où l'aspect relationnel de la production visuelle prime sur l'opérationnalité du document, et où « cette connexion entre les êtres humains devient possible en parlant de ce que l'on connaît et non de ce que l'on étudie » (Francis, 1992, p.2). Dépassant largement le simple commentaire descriptif ou encore le ton condescendant utilisé par les prêtres-cinéastes, le discours prononcé par Provencher est d'abord celui d'un intervenant racontant de l'intérieur le quotidien de son entourage, la lentille de sa caméra cherchant à mettre en image la précision du travail à l'aiguille des femmes innues, l'admiration des hommes devant le talent de leurs femmes ainsi que la force des chasseurs et « l'humanité d'un peuple sensible à toute la beauté qui l'entoure » (*Les Montagnais*). De même, les visages

capturés par la caméra de Provencher ne sont point anonymes, l'auteur s'appliquant à nommer de manière continue chacun des protagonistes qui apparaît à l'écran, que ce soit le groupe de chasseurs (Ignace Picard, Joseph Benoît, Sylvestre Caput, Arthur Langlois, Félix Wapistan) parmi lesquels il compte de bons amis ou les femmes innues qui l'inspirent (Sophie, grand-mère Bacon) dans leur « habileté à fabriquer des mitaines » et « à utiliser du matériel blanc à leur avantage ». Les sourires timides des protagonistes qui partagent avec ouverture et candeur leur savoir-faire (tannage, techniques de chasse et de pêche sur glace, dépeçage, utilisation des plantes médicinales) et leur savoir-être (respect des aînés, tente à suerie, danse de makousham) laissent deviner une collaboration étroite entre filmeur et filmé, le processus de tournage devenant un acte conjoint s'appuyant « sur la nécessité de relations interpersonnelles plutôt que sur des intrusions forcées [...] » (Truchon, 2005, p.97). Ainsi, les Autochtones filmés par Provencher (tous comme ceux qui le furent – à certains égards – par Lafleur) échappent au modèle de représentation documentaire ethnographique cherchant à « conserver, interpréter, commenter et documenter » ce que le cinéaste a observé et étudié (*ibid.*, p.98). Au contraire, le dynamisme de la relation et l'authenticité des liens tissés pendant de nombreuses années entre cinéaste et protagonistes ont permis l'éclatement de l'image de l'Autochtone considéré comme un objet conceptualisé et désiré. Ces deux cas, qui ne sont vraisemblablement pas isolés, démontrent clairement l'absence de linéarité dans l'évolution de la représentation autochtone, cette dernière devant davantage être évaluée en fonction de critères tels que l'éthique de travail du réalisateur, l'état de la relation entre filmeur et filmés, le contenu ainsi que le ton du commentaire qui accompagne les images et l'intention du réalisateur. Enfin, l'attachement au territoire, l'apprentissage des

mœurs autochtones et l'intégration progressive à un mode de vie et de pensée autochtones fondée sur la solidité des liens familiaux et communautaires, agissent comme autant d'agents réformateurs pouvant donner naissance à des œuvres hybrides, où *l'âme* autochtone a la possibilité de jaillir avec force et douceur.

Dans un tout autre registre, le cinéma québécois moderne (en langue française) ne se met en branle que très tardivement, après la Seconde Guerre mondiale, et les films réalisés, s'ils reproduisent à un premier niveau le discours dominant de cette époque (éloge de la vie rurale et des valeurs conservatrices), le tout dans un français « international » n'ayant rien à voir avec le vernaculaire parlé au Québec, dissimulent sous un maquillage mélodramatique « une société traditionnelle en dissolution » symbole de contestation d'une crise à venir (Poirier, 2004, p.54). La situation sociale au Québec, jusqu'au début des années 60, est caractérisée par l'oppression du peuple colonisé par un régime politique aberrant (le règne de Duplessis et la loi du cadenas) et par une autorité religieuse exerçant un contrôle quasi total sur les mœurs de ses ouailles. De plus, le peuple québécois demeure sous le joug des anglophones (les employeurs), qui, même minoritaires, imposent bien souvent leur langue aux francophones contraints d'obéir à leurs supérieurs. Les Autochtones sont au bas de l'échelle sociale, ce sont eux les plus colonisés de tous lorsqu'à l'aube de la Révolution tranquille, les autorités religieuses prennent en main l'éducation des jeunes autochtones, qui seront dès lors privés de l'usage de leur langue et de l'apprentissage de leur culture, en plus d'être les victimes, nous l'apprendrons bien longtemps après les faits, d'agressions sexuelles répétées de la part des prêtres responsables de leur apprentissage.

C'est en outre dans le cinéma documentaire des décennies 1960-80 que des cinéastes socialement engagés tels que Pierre Perrault, Arthur Lamothe et Maurice Bulbulian consacreront une partie de leur œuvre à la redécouverte de celui qu'on nomme désormais Amérindien, lui offrant pour la première fois la possibilité de s'exprimer dans sa langue à l'écran. Ce n'est donc pas une coïncidence si cette époque marque pour les Québécois la mise en place de l'autonomie de leur discours sur la place publique et à l'écran, à travers entre autres une destitution du français international au profit d'une parole vernaculaire (joual) qui viendra sceller le destin du film québécois, celui-ci préconisant à ce jour la présence de l'accent du peuple dans la majorité de ses productions. Or, cette tentative malhabile des cinéastes du direct (du moins en ce qui concerne la représentation des Autochtones) qui voient dans cette forme nouvelle de cinéma un moyen de « démystifier la société sclérosée » et « de favoriser une prise de conscience » ne suffit guère à sortir l'Autochtone des méandres de la représentation, comme le constatera Pierre Perrault pendant le tournage de son cycle amérindien (Marsolais, 1997, p.91).

Je les tutoie. Nous sommes frères. Je leur manifeste des tonnes de sympathie transculturelle et de curiosité à l'abri de tout remords. Et du même élan, je les cinématographie comme n'importe quel Américain de passage dont pourtant je questionne l'impérialisme. Et je les repousse peut-être dans une image artisanale dont ils ne parviendront pas à justifier la désuétude (Perrault, 1985, p.294).

À ce sujet, l'auteure d'un texte phare du mouvement subalterne (*Can the Subaltern Speak?*) Gayatri Chakravorty Spivak (1988) critique le « spontanéisme » des

subalternistes, qui « consiste à considérer que le subalterne a la capacité d'exprimer son moi de façon immédiate à travers la parole » (Amselle, 2008, p.155). Qui plus est, « le fait de ne pas appartenir à la religion ou à la culture dominante de son propre pays suffit à contraindre l'individu à entretenir avec sa langue et sa culture des rapports que Spivak a définis comme relevant à la fois de la citation, de la réinscription et de la redéfinition » (*ibid.*, p.59). Pour les Amérindiens du cycle de Perrault, le simple fait de leur donner la parole ne suffit pas à les faire sortir du mutisme dans lequel ils se sont terrés, ceux-ci préférant céder la parole au missionnaire blanc qui leur servira d'interprète plutôt que de risquer la mise à nu d'une parole rendue vulnérable, parce que condamnée par le discours colonial. Maurice Bulbulian, cocréateur du Groupe de recherches sociales qui deviendra éventuellement Société Nouvelle/*Challenge for Change*, un programme de l'ONF cherchant à faire du cinéma un outil de participation et de progrès social, se consacrera quant à lui à la question de la justice sociale et des droits autochtones. Il en résultera une série de documentaires intéressants sur la préservation de la forêt (*Ameshkuatan*, 1978), la défense des territoires (*Debout sur leur terre*, 1983) et la revendication d'une parole dans les milieux politiques (*L'art de tourner en rond*, 1987). Or, le côté engagé de l'œuvre de Bulbulian, qui s'insère dans la mêlée de ses nombreux documentaires à caractère social souhaitant « organiser la résistance sur les écrans » place ce dernier comme simple porte-parole d'une cause parmi tant d'autres, soit celle des nations amérindiennes du Québec et aussi du Canada (Emond, 1981, p.225). Son documentaire le plus réussi demeure sans aucun doute *Chroniques de Nitinaht* (1997), où la caméra de Bulbulian se fait témoin et médiateur du long et fastidieux processus de guérison d'une petite communauté autochtone devant ressouder des liens brisés par

l'inceste et les agressions sexuelles, le film devenant l'œuvre de la communauté « non parce que les Ditidaht ont participé à sa production, mais parce qu'il a été possible de faire le film de la laborieuse reconstitution du lien communautaire » (Froger, 2006, p.205).

Bref, en ce qui concerne le documentaire québécois de cette époque, Arthur Lamothe, qui travaille de façon étroite et collaborative avec les Innus de la Côte-Nord, sera probablement un des seuls à réaliser l'exploit de recueillir la parole authentique et non censurée d'une génération d'Autochtones maintenant disparue, et dont l'apprentissage du langage et de la culture demeuraient plus proche de la tradition qui s'est peu à peu dissolue dans les replis du système scolaire (pensionnats) instauré dans la décennie 1950-60. L'œuvre majeure de Lamothe, *Mémoire Battante* (1983) demeure un document d'archives important pour les plus jeunes générations d'Autochtones souhaitant renouer avec leur héritage culturel, par exemple en prenant connaissance de rituels maintenant disparus ou pratiqués dans des cercles restreints, comme la pratique de la scapulomancie, et celle de la tente tremblante. Cet accès privilégié à un savoir pendant longtemps protégé par les anciens (par exemple la relation entre le rêve et le tambour), Lamothe l'acquiert en entretenant une relation intime avec les Innus, les deux entités partageant un passé teinté par la domination (politique, langagière) d'une nation sur ses « sujets »⁵³ ainsi qu'un respect pour la parole et une droiture inspirant les aînés à la confiance :

⁵³ André Dudemaine (2007) nous apprend ainsi que Lamothe est originaire d'une région « où le dialecte occitan est toujours parlé, dans une France que l'enseignement public aura voulu homogénéiser à grands coups de martinet et de palmes académiques » (p.15).

Les regards ne sont pas tournés vers la caméra, mais bien engagés dans un face-à-face sans détour avec elle [...] En fait, Lamothe a constitué un dispositif filmique où l'Innu demeure maître du jeu et où il répète pour lui-même les différents rôles qu'il a à jouer dans la société à laquelle il appartient : le conteur, le guide, le guerrier, le témoin, le pourvoyeur, le chaman et le professeur. Il s'agit donc d'une véritable théâtralisation de la parole, dont la réalisation appartient pleinement au cinéaste, mais dont la mise en scène devient œuvre collective à laquelle chaque unité de cette chaîne filmique apporte sa contribution [...] (Dudemaine, 2007, p.16).

La véritable valeur de l'œuvre se retrouve ainsi peut-être davantage dans cette construction collective d'une poétique (esthétique) de la parole où l'incommunicabilité du discours telle que présentée par Cornellier (2011) cède sa place à une ouverture possible, les murmures timides des Innus de Perrault se substituant chez les Innus de Lamothe à la voix du tambour, et ce afin que résonne enfin l'écho de leurs songes.

Du côté du cinéma de fiction, les œuvres recensées ne sont guère reluisantes, le maigre corpus de films présentant des personnages autochtones se situant au cœur d'un récit renouant avec le schéma amorcé par la littérature et sa représentation de *l'Indien du discours* de Therrien. Ainsi, les films *Le festin des morts* (Dansereau, 1965), *Red* (Carle, 1969) *Les maudits Sauvages* (Lefebvre, 1970) et plus récemment *L'Automne Sauvage* (Pelletier, 1992) *Windigo* (Morin, 1994) et *Le silence des fusils* (1999) viennent appuyer l'affirmation de Therrien selon laquelle « l'indien réel ne parle pas puisqu'il n'écrit pas » (ou dans le cas qui nous intéresse, ne met pas en scène son propre discours). Dans la même veine, Bill Marshall voit l'image de l'Autochtone telle que présentée dans divers médiums comme étant un véhicule menant à des interrogations spécifiques sur des défis contemporains tels que la race et la différence ethnique :

In addition to the waves of immigration and general geographic mobility that are characteristic of the post-colonial world, and that [...] are redefining cultural identities [...] the figure (literary, cinematic, televisual) of the indigenous Other, of the one who was here before, is a vehicle for not only heterogeneity but also more specific interrogations. These are concerned with pre and non capitalist cultures and structures of belief that are simultaneously marked by racial and ethnic difference [...] and the way in which a National "people" can be constituted in a culture whose predecessor (s) are visible, adjacent, embedded, entwined, separate or whatever (2001, p.242).

Par ailleurs, cette citation de Marshall nous rappelle que l'autre, qu'il soit Autochtone ou non, constitue un miroir privilégié nous permettant de remettre en question notre identité ainsi que notre rapport avec le monde, et que cette représentation se transforme au gré du temps et des changements que celui-ci génère, que ce soit au point de vue social, politique ou culturel. À cet effet, l'approche postcoloniale montre que « les représentations ont de nombreuses incidences, non seulement dans le champ des images, mais aussi dans celui des décisions économiques et politiques » (Mangeon, 2006, p.2). Par exemple, la fin des politiques d'assimilation a ouvert la voie aux revendications autochtones, leur permettant de faire entendre leur voix et d'amorcer un processus de reconnaissance des droits fondamentaux qui inclut la validation « de leurs ordres sociaux et symboliques, de leurs pratiques, et éventuellement la création d'institutions qui refléteraient une telle connaissance » (Poirier, 2000, p.4). C'est ainsi qu'entre 1970 et 2003, l'on voit adoptée sur la scène juridique une série de lois (par exemple la Loi concernant les droits de chasse et de pêche dans les territoires de la Baie-James et du Nouveau-Québec) et d'arrêts (Arrêt Sioui, Arrêt Sparrow, Arrêts Powley et

Blais de la Cour Suprême du Canada) visant à établir de nouvelles réglementations ainsi que de nouvelles alliances avec les peuples autochtones du Canada. Dans cette veine, la Cause Delgamuk, qui stipule que des nations autochtones peuvent détenir un titre aborigène, une sous-catégorie de droits ancestraux,⁵⁴ reflète la transformation progressive des rapports dits « coloniaux » entre les membres des Premières Nations et l'instance colonisatrice, car « pour la première fois on y reconnaît les récits oraux comme preuve valable pour fonder l'existence d'un titre » ce qui représente très certainement « un pas significatif vers le dialogue des cultures juridiques tout en rendant nerveux les tenants d'un droit uniforme et homogène » (*ibid.*, p.5).

Dans cet ordre d'idées, nous pouvons aisément établir un parallèle (sans toutefois généraliser) entre l'évolution des relations interculturelles Blancs/Autochtones au Québec et l'évolution de la représentation des Autochtones dans le cinéma québécois, la visibilité et la présence des langues autochtones à l'écran ayant le mérite de contribuer à la construction d'une image qui reflète les relations de pouvoirs changeantes entre ces deux entités, ainsi que la réappropriation de leur langue par les Autochtones. De même, si l'émergence d'une parole vernaculaire au sein de la cinématographie québécoise témoigne de l'importance de la langue comme tactique de résistance et comme moyen efficace pour souder les liens collectifs, elle reflète également la nécessité pour un peuple de se sentir en confiance avec son identité, afin de pouvoir éventuellement embrasser la différence de l'autre sans que cette dernière ne représente une menace pour sa propre survie. À travers une brève analyse des films fictionnels *Le festin des morts*

⁵⁴ Les auteurs suivants s'intéressent de manière plus approfondie à cette cause et à ses répercussions nationales et sur les Premières Nations du Canada : Owen Lippert (2000) et Maria Morellato (2008).

(Dansereau, 1965) et *Ce qu'il faut pour vivre* (Pilon, 2008), nous proposons ainsi de mettre en lumière l'importance de la langue et du discours dans la diégèse ainsi que leur correspondance avec le climat social et politique de deux époques distinctes dans l'histoire du Québec.

2.4 Le festin des morts et Ce qu'il faut pour vivre : la langue comme territoire de l'âme

Brièvement résumé, le film *Le festin des morts* de Fernand Dansereau, qui est incidemment le premier long-métrage de fiction tourné en français à l'ONF, raconte les cinq dernières années de vie de deux missionnaires condamnés à la torture et à l'exécution par les Autochtones du village huron de Ste-Marie, alors que la communauté est décimée par la famine et les maladies. De facture classique, le film tourné en noir et blanc s'éloigne des nouveaux genres pour relater, à l'aide du monologue, un épisode de l'épopée des Jésuites au Québec, et ce en négligeant quelque peu la réalité factuelle au profit d'une intensité dramatique. De fait, le narrateur principal du film est un jeune missionnaire jésuite, personnage fictif dont le long monologue intérieur assure la continuité du récit malgré un montage complexe basé sur les retours en arrière (*flashbacks*). À première vue, nous pourrions affirmer qu'un seul point de vue est accordé au spectateur, un récit à une voix où les autres personnages se font écho et miroir des réflexions (entendues en voix *off*) du jeune missionnaire. L'identité des Autochtones est éclipsée par l'omniprésence d'un discours à sens unique rappelant les représentations développées dans le western américain. D'abord, les comédiens personnifiant les Hurons sont des Québécois de race blanche, que l'on *déguise* à l'aide de maquillage ainsi que de costumes indigènes théâtraux qui ont très peu à voir avec

l'habit vestimentaire quotidien de cette tribu. Qui plus est, ces derniers s'expriment dans un français international teinté de lyrisme, la langue huronne étant totalement absente du récit. Le choix du réalisateur d'omettre la langue huronne relève probablement de simples questions pratiques et esthétiques, il n'empêche qu'à l'époque de la sortie du film (1965), les jeunes autochtones canadiens-français étaient envoyés dans des pensionnats où ils étaient endoctrinés à la culture et à la religion des Blancs, la première étape de ce processus étant de leur défendre toute utilisation et toute référence à leur langue. Dans cette relation de colonisateur à colonisé, la langue du plus faible doit être éliminée, car elle correspond aux racines identitaires et culturelles que l'on cherche à faire disparaître :

For the colonizer, the language and the culture of the colonized are degraded and unworthy of interest, while for the colonized, mastery of the colonizer's tongue is both a means for survival and a daily humiliation [...] For the colonizer, to be human is to speak his language. In countless films, linguistic discrimination and colonialist "tact" go hand in hand with condescending characterization and distorted social portraiture (Stam, 1989, p.80).

Il en va de même pour le langage corporel des comédiens, qui se résume à une combinaison de gestes mélodramatiques et souvent exagérés, par exemple dans la scène où le chaman, dans un état de semi-transe, tente de guérir le jeune missionnaire à l'aide d'un rituel connu par lui seul. Regards fous, gestes saccadés, instabilité mentale apparente, cruauté et humour noir se matérialisent dans des grimaces et des contorsions étranges du corps, la posture physique des Hurons projetant une caricature d'une telle ampleur qu'elle contribue à la disqualification identitaire des personnages. De même, la

présence troublante d'une musique extradiégétique qui accompagne certains de ces gestes, dans un mélange hétéroclite d'airs classiques et de percussions autochtones, ajoute à l'étrangeté de la performance. Bref, la posture corporelle demeure cette entité à la fois intimement liée à la voix et ayant le pouvoir de transformer le sens des paroles prononcées, par un froncement de sourcils, un hochement de la tête ou un rictus tordu de la bouche, faisant de la performance une « instance de symbolisation, suscitant la multiplicité des sens dans l'unicité d'une présence » (Zumthor, 1983, p.77). Or, si dans le film, la posture physique est parfois synchronisée avec les paroles prononcées par les personnages, le discours global des Hurons tend à rationaliser les gestes commis (meurtres, tortures, etc.) ainsi que les mœurs sexuelles (polygamie, nudité) et autres lois du clan. Les dialogues entre le Jésuite et quelques hommes de la nation huronne permettent une rationalisation des gestes erratiques attribués aux Autochtones, modifiant le sens de leurs comportements et justifiant des pratiques comme la torture et le cannibalisme. Le spectateur est alors confronté à deux discours en apparence opposés; celui des bons missionnaires, victimes de la cruauté d'Indiens sanguinaires et celui des Hurons, menacés par ces hommes blancs venus remettre en question le bien-fondé d'une culture millénaire :

The film secures the audience's sympathy for the missionaries by replicating the traditional hagiographic images of their death by torture, and by making Père Leboeuf the embodiment of humanity and charity. But it also presents the value system of the Indians as being in some respect as valid as the Jesuits and allows Indian spokesmen to expose the ambivalence of the missionary projects, articulating a natural wisdom which seems more attractive than the Jesuit's religious doctrines (Lockerbie, 1996, p.121).

Que l'on adhère à la parole pieuse des missionnaires ou à celle dotée de bon sens des Hurons, il faut prendre conscience que toutes deux ne représentent que les facettes opposées du même discours fondamentalement *blanc*, c'est-à-dire celui qui émane de la conscience du jeune missionnaire ayant pris contact avec une culture lui faisant remettre en question le bien-fondé de sa doctrine. Nous pouvons voir là une métaphore de la situation au Québec en ce début de Révolution tranquille, alors que le peuple résiste à délaisser les valeurs traditionnelles du patrimoine et prendre les moyens nécessaires pour atteindre l'émancipation politique et religieuse convoitée par plusieurs. Il n'empêche que la figure de l'Autochtone qui prédomine dans le film est celle de l'*Indien du discours*, discours qui, évidemment, n'est pas le sien puisque pendant longtemps il n'écrit pas et n'a rien à dire, « se laissant nommer et décrire sans protestation », et ce jusqu'au début du XXe siècle (Therrien, 1995, p.11). Sa figure discursive double, renchérit l'auteur, « comporte un aspect statique, comporté du réseau sémantique qui s'articule autour d'elle, et un aspect dynamique [car] dans le discours, elle peut jouer un rôle en tant que personnage [et] élément de transformation d'un discours », ce dernier mettant en avant-scène Blancs et Indiens (*ibid.*, p.12). Au niveau de l'énonciation, l'Autochtone est plus souvent sujet qu'énonciateur actif. Bref, il ne fait qu'incarner pendant de nombreuses décennies, cette image qu'on lui a tissée au fil du temps et qui traduit la problématique identitaire vécue au Québec :

Le festin des morts the story and the Huron are being put to use in a problematic of Quebecois identity. "The Indian of discourse" prevails over "The Indian of reference", to borrow Gilles Therrien's terms, with the result that "the Indian fails to acquire a dynamic discursiveness through his

transformation into an autonomously constituted character with a right of speech" (Marshall, 2001, p.246).

Ainsi, comme nous le rappelle Marshall, la figure de l'Autochtone telle que présentée par Dansereau se veut un symbole illustrant les questions de survivance propres à une époque marquée par la déconstruction d'anciens paradigmes et la transition vers une ère postmoderne. Au point de vue cinématographique, le film ne fait que suivre les créneaux (esthétiques) qui ont longtemps prévalu dans une industrie cinématographique québécoise d'abord colonisée par le système hollywoodien, puis par les productions françaises, avant que ceux-ci ne soient destitués avec l'arrivée du cinéma direct.

Quarante ans plus tard, l'héritage du direct (son et parole synchrones, valorisation du dialogue et de la parole vernaculaire, caméra plus dynamique) transforme le paysage cinématographique québécois, donnant naissance à des œuvres novatrices qui s'inspirent directement de ce courant, comme *La moitié gauche du frigo* (2000) de Philippe Falardeau et *Yes sir! Madame* (1994) de Robert Morin, deux films qui brouillent les frontières du réel et de la fiction. En ce qui concerne les peuples autochtones, la diffusion de films documentaires dont fait partie *Le peuple invisible* (2007) du cinéaste Richard Desjardins contribue de manière significative à modifier le regard que nous portons sur les Premiers Peuples du Québec, en leur donnant droit de parole dans leur langue, transformant *l'Indien du discours* en Amérindien *avec* un discours, et ce même si ce dernier s'articule principalement dans l'ombre de la parole du colonisateur. Néanmoins, cette passation du pouvoir d'une bouche à l'autre, se veut une mission d'autant plus

importante à une époque où la récupération médiatique des revendications territoriales et autres débats entourant la question autochtone donne naissance à une nouvelle cohorte de stéréotypes (l'Indien paresseux et alcoolique vivant aux crochets de la société) devant lesquels l'Autochtone devra se défendre.

Suivant ce qu'on pourrait appeler une nouvelle vague du cinéma (Québec, États-Unis et Australie) qui s'intéresse aux Inuit, le réalisateur québécois Benoît Pilon porte à l'écran *Ce qu'il faut pour vivre* (2008), un film de fiction qui rend compte de la fragilité humaine et de l'importance de pouvoir communiquer avec l'autre dans la langue de l'âme, celle qui exprime l'enracinement au territoire, portant en son sein l'empreinte prégnante d'une mémoire qui se redynamise à travers la voix. Inspiré par le scénario de Bernard Émond, le réalisateur Benoît Pilon met en image l'histoire de Tivii, un chasseur inuit qui, atteint de la tuberculose, doit quitter la Terre de Baffin ainsi que sa femme et ses deux filles pour se faire soigner dans un sanatorium situé dans la ville de Québec. Loin de sa terre natale et propulsé dans une réalité culturelle diamétralement opposée à la sienne, incapable de communiquer avec son entourage, il se laisse peu à peu mourir, habité par les images de son pays. L'arrivée du jeune Inuk Kaki lui redonnera goût à la vie. Ce dernier servira d'intermédiaire (il parle français et inuktitut) à Tivii qui en retour, lui communiquera des fragments de sa culture, lui apprenant par exemple les techniques de la chasse au caribou et les légendes de chez lui. De prime abord, le style sobre et classique du cinéaste rappelle davantage l'esthétique des films réalisés avant 1960 que celle du direct. Or, la présence de différents niveaux de langue ainsi que la présence donnée aux dialogues rappelle ces caractéristiques du direct qui en font un cinéma de la rencontre, où « le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé, mais un

discours [...] » (Bouchard, 2005, p.83). Le réalisateur résume d'ailleurs le film en insistant sur l'importance du dialogue en disant « qu'il s'agit de l'histoire d'un homme qui retrouve la possibilité d'exister au moyen de la communication, de la filiation » (Jean, 2008, p.56).

Dans le même ordre d'idées, la narration, contrairement au film *Le festin des morts*, n'est pas assumée uniquement par un personnage. L'absence d'une voix *off* bien souvent envahissante ainsi que la présence de nombreux dialogues permettent de s'éloigner par moment du point de vue du protagoniste principal pour cerner une réalité plus complète (et moins subjective) que celle exprimée par le jeune missionnaire dans le film de Dansereau. Par ailleurs, les comédiens jouant les rôles autochtones, dont le personnage central de Tivii, sont des Inuit (Métis en ce qui concerne le jeune Kaki) qui s'expriment tout au long du film dans leur langue d'origine. À cet égard, les difficultés d'adaptation qu'éprouve Tivii lors de son arrivée au sanatorium sont en liaison directe avec l'incapacité d'engager une conversation significative avec les autres patients, des Québécois (Blancs) usant d'une langue vernaculaire pour s'exprimer et n'ayant peu ou pas de connaissance de la culture inuit. La même situation est visible avec le médecin et la responsable du sanatorium, qui s'expriment tous deux dans un français correct. Cette forme d'exil langagier isole Tivii à un point tel qu'il perd sa raison de vivre, jusqu'au moment où le jeune Kaki vient briser cet écran de solitude à l'aide de paroles qui deviennent pour Tivii, de pures vibrations de vie et de lumière : « *To be* », affirme Bakhtine, « *is to communicate dialogically. When dialogue ends, everything ends* » (Stam, 1991, p.252). Dans *Le festin des morts*, le monologue intérieur du jeune missionnaire peut être envisagé comme un dialogue avec Dieu, sa pensée étant ensuite

verbalisée dans ses échanges avec les Hurons. Chacune de ses réflexions se présente d'ailleurs comme une interrogation cherchant assidument une réponse chez l'autre, tout étranger soit-il : « *each utterance refutes, affirms, supplements and relies on the others, presupposes them to be known, and somehow takes them into account* », continue Bahktine (Speech 91). « *Dialogism consists not in the mere encounter of two voices, then, but in the fact that every utterance is emitted in the anticipation of the discourse of an interlocutor* », rajoute Stam (*ibid.*, p.187). La vive joie qui anime Tivii lors de ses conversations avec Kaki (et plus tard l'infirmière Carole) émane de la possibilité de partager une communauté de sens avec lui, de retourner, ne serait-ce que brièvement, à l'aide des mots, sur le territoire de ses ancêtres. Les langues autochtones, contrairement aux langues européennes, n'ont jamais vécu cette scission entre langue d'usage et langue de l'intimité. Toutes deux découlent d'une source poétique issue de la tradition orale où le verbe est lié à l'action circulaire par et pour la communauté. Par exemple, en langue innue, le mot table n'est pas défini comme un objet utilitaire formé de morceaux de bois et muni de quatre pattes, c'est avant tout l'endroit où la famille se réunit pour partager un repas. De même, en algonquin, le mot *âme* n'est pas un nom commun, mais bien un verbe, un principe actif qui évolue avec la vie et ses changements. C'est avant tout l'âme qui investit le corps et détermine son essence, et non le contraire. Par conséquent, lorsque Tivii partage avec Kaki des récits issus de la tradition orale de son peuple ou lorsqu'il lui explique le déroulement d'une chasse au caribou, il l'invite à pénétrer un monde, son monde, celui qui transporte avec lui le bagage millénaire de ses ancêtres et l'âme de son territoire. L'aîné Miq'Maq Evan Pritchard expose ainsi ses pensées sur le sort de la langue :

I suspect that poetry in everyday language declines as utilitarian communication increases. Language, as it "evolves", becomes simpler, it becomes more practical, more universal, but it loses its heart along the way, and it loses in depth what it gains in breadth [...] Oral cultures communicate very differently from literate ones. Oral speech is almost ceremonial in that it goes in cycles and winds back on itself. There is much repetition of key words, which is part of the rhythm of native poetry (Pritchard, 1997, p.116).

Depuis une dizaine d'années, des efforts considérables ont été faits pour récupérer cette sagesse ancestrale portée par les aînés du Grand Nord, entre autres en favorisant les conditions d'émergence d'une conscience historique collective chez les Inuit. Pour ce faire, les aînés préfèrent s'en remettre, pour traiter de leur passé, au processus de la remémoration, à travers « une mémoire fragmentée, autobiographique et relationnelle fondée sur l'oralité » (Laugrand, 2002, p.91). Un des enjeux entourant la survie de la langue et de la tradition orale est celui relié à la fracture intergénérationnelle qui éloigne désormais les aînés de la génération inuit plus jeune, initiée à la vie moderne et peu intéressée par son passé. Dans le film, le personnage de Kaki, qui habite depuis plusieurs années le Québec, ignore presque tout de sa culture, préférant regarder la télévision ou lire des bandes dessinées plutôt que de s'amuser avec les figurines en bois sculptées par Tivii. Or, à travers les légendes que Tivii lui raconte, par exemple celle de l'homme aux ficelles, Kaki s'intéresse peu à peu à ce pays lointain que Tivii souhaite ardemment lui faire connaître. Cet intérêt sera décuplé par le fait que Tivii expose à son jeune ami son projet de l'adopter, afin qu'il devienne « un vrai Inuk ». Cette parole de Tivii implique que pour être un « vrai Inuk », la langue ne suffit plus, elle doit s'implanter dans le territoire auquel elle est soudée et respirer, pour continuer de vivre,

cette lumière polaire aux espaces infinis de neiges et de glaciers. Autrement dit, la langue doit s'incarner dans un corps, le territoire, et continuer son évolution en étant vécue dans un contexte culturel spécifique où chaque individu devient responsable de sa survie :

Another thing about oral languages: the individual becomes very important. Since nothing is written down, each person becomes responsible for preserving the language. When the people were free and safe, and living their own way, it was not so hard. Today, it is a crisis. Today, an old fisherman could have a stroke, and the meaning of fifty words relating to fishing would be lost. The individual becomes a treasury of stories or words or knowledge, so the sense of responsibility is greater (Pritchard, 1997, p.118-119).

Un aspect tout aussi important de la langue qui est exprimé de façon explicite à travers le personnage de Tivii est le langage corporel qui accompagne paroles comme silences, et qui, à lui seul, favorise une meilleure compréhension du personnage, en révélant la profondeur des couches introspectives qui l'habitent. Se mouvant presque toujours avec une lenteur calculée, la démarche ainsi que la gestuelle de l'Inuk traduisent une certaine prudence de l'étranger vis-à-vis un nouvel environnement à apprivoiser. Dans ses relations avec les autres patients, sa posture annonce une soumission passive qui laisse supposer une certaine supériorité des protagonistes québécois qui, même dans leur état tuberculeux, possèdent l'avantage d'être en territoire connu. De plus, un sourire timide éclaire à de multiples occasions le visage de Tivii, sourire qui accentue l'innocence d'un regard qui découvre (la plomberie, les ustensiles,) qui s'étonne (le téléphone, l'horlogerie), qui s'émerveille (l'infirmière Carole, Kaki, le saumon). À cet égard, la scène la plus éloquente du film est celle où Tivii, charmé par la

gentillesse et la beauté de l'infirmière Carole, lui raconte (à sa demande) une légende de chez lui, à propos d'un mari invisible doté d'une beauté extraordinaire que sa femme ne peut voir que si elle le tue. Aidé de Kaki, qui sert de traducteur, Tivii commence son récit en inuktitut. Or, au-delà des mots, c'est à travers sa gestuelle – les mains qui miment l'action, le regard perçant et animé, les expressions faciales, les intonations de la voix qui varient – que le spectateur comprend la signification profonde de l'histoire narrée. Si bien qu'à un moment de la prestation de Tivii, Kaki cesse sa traduction et l'infirmière ne perd aucunement le fil du récit, son corps penché vers Tivii comme pour réduire l'espace qui la sépare de la légende. Ce faisant, la posture de Tivii est caractéristique des groupes culturels possédant une tradition orale où la mémoire est stimulée naturellement par la gestuelle :

Finally, it should be noted that oral memory differs significantly from textual memory in that oral memory has a high somatic component. The oral word, as we have noted, never exists in a simply verbal context, as a written word does. Spoken words are often a modification of a total, existential situation which engages the body. Bodily activity beyond mere vocalization is not adventitious or contrived in oral communication, but is natural and even inevitable. In oral verbalization [...] absolute motionlessness is itself a powerful gesture (Ong, 1982, p.67-68).

Il va de soi que la gestuelle qui accompagne les paroles de Tivii et qui, à de nombreuses occasions, lui permet de se faire comprendre des autres, provient directement du comédien Natar Ungaluaaq et de son héritage inuit, tandis que les gestes tantôt lyriques, tantôt erratiques des protagonistes hurons dans *Le festin des morts* se situent à des lieues de distance de la posture huronne. De toute évidence, un écart

similaire sépare le discours religieux entendu dans le film de Dansereau de celui prononcé par le prêtre dans *Ce qu'il faut pour vivre*. Au contraire de la doctrine paternaliste et bien pensante du premier, qui impose des frontières précises entre les religieux et les Autochtones, le prêtre du film de Pilon parle l'inuktitut et se range entièrement du côté de Tivii, passant par-dessus les supposées lois de la chrétienté (il ment à une autorité religieuse) pour aider l'Inuk dans ses démarches pour adopter Kaki.

Étrange mélange du temps qui laisse son empreinte sur la nature des discours entre ces deux films séparés par trois cents ans d'histoire (*Le festin des morts* se passe en 1638 et *Ce qu'il faut pour vivre* en 1952) et, du point de vue de la réalisation, par quatre décennies (1965 pour le premier 2008 pour le second). Tout comme *Le festin des morts*, qui demeure pour les critiques une métaphore de la situation sociale et politique du Québec, nous pouvons aisément envisager le même scénario pour le film de Benoît Pilon, à quelques nuances près. Le peuple québécois, sorti (en grande partie) des affres de la misère, voit peu à peu son paysage culturel devenir un paysage multiculturel, un chant à plusieurs voix où les mots *altérité* et *communauté* font désormais partie d'un discours dont le cinéma québécois se fait, plus que jamais, porte-parole. Et si, comme le souligne Cornellier, le film de Pilon devient pour les critiques médiatiques « prétexte à une sorte d'exercice collectif de réconciliation interethnique, alors que l'expression d'amour et d'empathie pour l'indianité venue du Nord devient allégorique du désir de la nation de se réconcilier avec elle-même à l'ère post-Bouchard-Taylor », le fossé d'ignorance qui sépare deux solitudes (blanche et autochtone) contraintes à apprivoiser l'étrangeté de l'autre ne pourra être comblé que dans la création d'un espace dialogique

où la mise en commun d'une communauté de sens permettra à chaque identité de se nourrir du « trop-plein » identitaire de l'autre.

Bref, au cinéma, ce processus de décolonisation de l'Autochtone ainsi que le changement de paradigme de la société québécoise de plus en plus confrontée à l'« autre » (vague d'immigration oblige) contribuent à modifier l'image de l'Amérindien telle que présentée par les cinéastes contemporains, soucieux d'articuler avec soins – et de l'intérieur – la véritable nature de la culture autochtone et la complexité des liens qui unissent les Premières Nations entre elles et avec l'extérieur. Or, plusieurs cinéastes des époques précédentes ayant au départ les mêmes motivations, c'est-à-dire donner la parole aux protagonistes, n'ont pas connu les mêmes résultats, leurs prétentions artistiques et humanitaires ne s'harmonisant guère avec le contexte de l'époque, les Autochtones étant à ce moment victimes d'une nouvelle fournée de stéréotypes (l'indien alcoolique non éduqué et violent voulant vivre aux crochets de l'État), ces jugements envers les Autochtones s'étant quelque peu atténués avec le temps.

En outre, on voit apparaître depuis quelques années des cinéastes autochtones d'Amérique et d'ailleurs, blancs et métis qui, dans la lignée du postcolonialisme, cherchent à mettre l'accent sur la capacité d'initiative des acteurs prenant en main leur propre représentation afin de la confronter à celle proposée par le colonisateur, usant de tactiques telles que le sarcasme et l'humour (*Smoke Signals*, Chris Eyre, 1998) ou le récit oral traditionnel, (*Atanarjuat*, Zacharias Kunuk, 2001) qui permettent d'exprimer les préoccupations contemporaines des Premières Nations sans avoir recours au discours fondé sur le jugement et la dénonciation de l'*autre* (par exemple l'accusation des Blancs par les Autochtones, la promotion d'un retour à un mode de vie traditionnel, la demande

de réparation des torts à l'État, etc.). Ce faisant, cette nouvelle génération de cinéastes préconise une éthique de travail promouvant la responsabilité pour autrui (*l'être-pour-autrui* de Lévinas), celle-ci se traduisant par une prise de parole du cinéaste et de ses protagonistes qui parlent au nom du peuple, et ce à travers le récit (Amselle, 2008, p.48).

Chapitre 3 – Alanis Obomsawin et la voix polyphonique des peuples autochtones du Québec

3.1 L'inscription langagière et le féminin sacré autochtone

À la fois chanteuse, conteuse et cinéaste, Alanis Obomsawin, d'origine abénaquise, utilise depuis maintenant plus d'un demi-siècle le documentaire⁵⁵ comme un bâton de parole, en ce sens où la fonction première de ce dernier est d'assurer une écoute attentive de l'auditoire appelé à respecter le caractère sacré du discours prononcé par la personne qui désire faire entendre sa voix. De fait, s'il est ardu de résumer en quelques lignes le parcours laborieux de celle qui cherche encore aujourd'hui à légitimer et à promouvoir la reconnaissance d'une parole collective, celle de nations autochtones aux mémoires effritées devant retrouver « les assises imaginaires de leur présence au sol », nul ne peut nier cette volonté inébranlable de la cinéaste de réinscrire son peuple dans les annales d'une histoire qui s'ancre avant tout dans les souches du langage (Dudemaine, 2008, p.42). À la manière dont le grand cinéaste africain Ousmane Sembene envisage le cinéma comme une « école du soir » pour un peuple africain illettré baignant depuis des millénaires dans l'oralité, le conte et la performance, Alanis Obomsawin perçoit sa carrière de cinéaste comme le prolongement et le partage d'une vie bercée par le chant et les histoires entendus dans son enfance, lesquelles furent perpétuées sur une scène pendant quelques années jusqu'à ce que le cinéma prenne le relais en tant que médiateur et diffuseur d'une culture orale vouée en apparence à

⁵⁵ L'œuvre documentaire d'Alanis Obomsawin peut être visionnée en ligne sur le site de l'Office National du film (ONF) au : <http://www.onf.ca/explorer-tous-les-cineastes/alanis-obomsawin/>. Ses documentaires sont également disponibles en format DVD (achat à la boutique de l'ONF, Montréal, Québec).

l'amnésie. En outre, le cinéma documentaire tel que remodelé par Obomsawin, cherche à scruter les courants de fonds de l'identité amérindienne par la valorisation d'un récit porté par la voix et le point de vue d'un narrateur « plutôt que par les images aléatoires saisies au hasard des événements », la cinéaste séparant la prise de son de la captation de l'image tout en transformant l'apparente *voix off* (facture classique du documentaire) omnisciente en « alliée engagée, qui accompagne l'auditoire et l'aide à comprendre le contexte et la situation qui modèle les événements se déroulant à l'écran⁵⁶ » (Simpson et Ginsburg, 2008, p.31). Alors que son esthétique a maintes fois été qualifiée de « simple » et « dénuée de toute prétention artistique », ses documentaires adoptant le ton griersonien⁵⁷ (ONF) du documentaire classique, Randolph Lewis y voit plutôt une capacité à exprimer les particularités de sa culture en utilisant « le langage de l'opresseur » (2006, p.60). Entre ses mains, renchérit l'auteur, le film documentaire devient une extension de la tradition orale, qui utilise fréquemment les inflexions de la voix, les expressions faciales et les gestes dramatiques « *in a protocinematic manner* » (*ibid.*, p.65). Nous pouvons d'ailleurs voir dans l'esthétique lente, effacée et discrète d'Obomsawin la volonté de créer un espace pour la contemplation, la conversation et la réflexion, quitte à reléguer l'image au second plan afin de porter une attention

⁵⁶ Traduction de l'auteur.

⁵⁷ John Grierson est un réalisateur britannique, théoricien du cinéma et fondateur de l'ONF/NFB (Office national du film du Canada / *National Film Board of Canada*). Ce dernier est aussi considéré comme le père du documentaire britannique et canadien, son approche valorisant la vocation sociale et éducative du documentaire (caractère utilitaire du cinéma), parfois au détriment de l'esthétique « qui était subordonnée aux buts qu'elle devait poursuivre » (Zéau, 2008, p.72). Commentant les propos de Jerry White, lequel associe l'esthétique des films d'Obomsawin à la méthode griersonienne, Lewis, dans un chapitre intitulé *Why documentary?* apporte davantage de nuances à cette déclaration en énumérant les différences et similitudes existant entre les deux approches (Obomsawin et Grierson).

particulière à la parole des gens qui témoignent pour elle et pour leur peuple, comme le remarque Lewis :

Long before proposals are written and cameras are in place, she heads alone into the field with her tape recorder to do nothing more than talk to people. "It's not the image" she stresses. "It's the word that is most important. It is what people are saying... It's the people themselves who tell me what they are and what their story is. And... if it means listening for 15 hours with one person, I'll do it" (*ibid.*, p.65).

Sous les vibrations enveloppantes d'une voix calme et chaleureuse cherchant à unifier les nations autochtones de manière à faire retentir et ressentir la puissance de collectivités reliées par un même message, les revendications politiques, dénonciations et autres aberrations de l'histoire autochtones deviennent parties constituantes d'une « poétique de la résistance » visant à articuler la différence et initier le mouvement et le changement (Milléo-Martins, 2009, p.152). De même, en privilégiant la pluralité des voix et des points de vue (discours polyphonique) et en laissant entendre une grande diversité de témoignages où la documentariste demeure, des heures durant, dans ce mouvement d'écoute où la parole finit toujours par avoir le dernier mot, le cinéma documentaire d'Obomsawin propose une subjectivité qui cohabite avec le sacré, d'abord parce qu'il nourrit ce mouvement circulaire qui, partant de la communauté pour rejoindre l'extérieur, utilise la langue, le discours et ses silences pour revenir au bercail, en cherchant toujours à « protéger ce qui est sacré », un slogan qui fut par ailleurs celui de la fameuse Crise d'Oka (1991) immortalisée à l'écran dans *Kanesatake 270 ans de*

résistance.⁵⁸ L'inscription de la cinéaste au centre du récit, en tant que narrateur et sujet, permet de dépasser la vision simpliste d'une objectivité documentaire assumée à travers la distance éprouvée d'un chercheur désintéressé et pragmatique, celle-ci incarnant plutôt « la médiation organique qui existait entre le leader traditionnel, que l'on appelle *ogima*, *utchimau* ou *sachem*, et les populations des nations indigènes » (Dudemaine, 2008, p.14). L'intégration du passé des protagonistes et de l'histoire des peuples autochtones dans un présent « cinématographique » où le temps peut être envisagé dans une continuité non linéaire, les témoignages, images d'archives, photos, dessins et autres artefacts visuels permettant ces allers-retours dans le temps (*Christmas at Moose Factory*, *Mother of Many Children*, *Waban-Aki le peuple du Soleil levant*) démontrent par ailleurs la profonde compréhension d'Obomsawin vis-à-vis un monde (*savoir-être* et *savoir-faire* autochtones) en perpétuel mouvement, ainsi qu'un respect pour une transmission qui se fait souvent à l'abri du temps et des contraintes extérieures, en suivant le rythme du narrateur/interlocuteur. Par ailleurs, en construisant une esthétique filmique qui a pour fondement cette *poétique de la résistance*, où l'activisme politique, l'atteinte de l'autodétermination, la revendication des droits territoriaux, le développement d'une économie centrée sur les valeurs et la guérison communautaires deviennent des enjeux de taille ne pouvant être abordés de front par une population non éclairée, les documentaires d'Obomsawin présentent sans conteste un volet pédagogique visant à éduquer les peuples autochtones/allochtones, et où les médiations culturelles importent davantage que les figures stylistiques et autres aspects formels des films

⁵⁸ Le film *Kanehsataké 270 ans de résistance* est sans aucun doute l'œuvre la plus connue d'Obomsawin. D'ailleurs, la plupart des articles consacrés au cinéma d'Obomsawin font référence à ce film, qui fut analysé entre autres par Milléo-Martins (2008), Cornellier (2011), Lewis (2006), Wong (2009), Homer (1994) et White (2002).

produits (White, 2002, p.369). Ainsi, que ce soit au niveau de la méthode de travail de la cinéaste, qui privilégie la qualité de la relation développée avec ses protagonistes plutôt que la captation d'images-chocs, celle-ci passant par exemple de nombreuses heures devant son interlocuteur à écouter attentivement chacune de ses paroles, tout en laissant les silences imprégner l'écran, ou au niveau du contenu de ses films où la sobriété esthétique se veut une marque de respect visant à créer « *a place for empathy that promotes the circulation of affect between protagonist and viewers* » (Pick, 1999, p.77), le cinéma d'Alanis Obomsawin exprime ce sacré contemporain directement relié à la guérison communautaire et à l'établissement d'une communication interculturelle, celle-ci se voyant stimulée par l'insistance de la cinéaste à montrer ses documentaires dans les communautés et à l'extérieur des réserves autochtones, ce que souligne Jerry White, qui résume ainsi l'éthique de travail et l'esthétique filmique préconisées par Obomsawin :

The meaning of the word aesthetic has been the subject of fierce debate in aboriginal media circles, as many activists have found film a useful tool in organizing, even though they remain uninterested in more strictly formal matters [...] There is certainly a way in which Obomsawin's didactic, pedagogical, and utilitarian form could be ascribed to her declarations that her aspirations are primarily educational, as opposed to aesthetic [...] Applied to Obomsawin's work, such a strategy (putting more importance on the cultural mediations than on the aesthetics) might focus on her insistence on showing these films as a stimulus for discussion; on her use of subjectivity to present a native voice; and on her non-intrusive interview style, which allows Native people to speak clearly and at length. All of these aesthetic qualities may be violations of conventions, but they make perfect sense in the context of an ongoing project to record, explain, and indeed mediate Native Canadian culture (2002, p.369).

Par ailleurs, il suffit de s'entretenir quelques instants avec la cinéaste ou d'examiner attentivement le parcours de cette dernière pour constater que cette fonction d'informatrice/médiatrice autochtone ou même de « matriarche sage, raisonnable, conciliante » qu'on lui impute allégrement se révèle une épée à double tranchant pour celle qui, ayant trouvé en 1967 à l'Office national du film du Canada (ONF) une niche propice à l'expression de la parole de son peuple, a du se battre continuellement contre « le racisme, le paternalisme eurocentrique et le sexisme de plusieurs de ses collègues cinéastes, des administrateurs de l'Office, de certains employés de la fonction publique, ainsi que de certains ministres, dont Jean Chrétien, alors ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien » (Cornellier, 2011, p.155). Dans la même veine, Cornellier poursuit sa réflexion en mettant en lumière le double rôle joué par la cinéaste, insistant sur son apparente « utilité » à la fois pour son peuple et pour la nation canadienne qui revendique à travers elle le symbole d'une indianité qui s'assume en prenant la parole, et surtout en offrant au peuple canadien une image féminisée et non menaçante (à travers la figure de la belle, douce et courageuse princesse indienne chantant la gloire de son peuple) de l'*autre*, une (im) posture qui s'avérera par ailleurs indispensable à la réconciliation interculturelle post-Oka, alors que le visage du célèbre *Warrior* Mohawk envahit les écrans de télévision, ravivant la mémoire de temps révolus où l'Indien scalpeur assassinait sans remord femmes, missionnaires et enfants :

Non seulement la documentariste se voit-elle ici confier la tâche de représenter et de « donner une voix » à l'intégralité d'une expérience fragmentée (celle de *toutes* les Premières Nations), mais à travers cette pratique du don l'ONF obtient en retour une médiatrice indienne capable de réparer la cassure dans la chaîne communicationnelle interculturelle reliant la nation à « ses » Indiens – une cassure, nous est-il

permis de supposer, qui serait en majeure partie responsable de l'événementialité, plutôt que de la structuralité, d'une confrontation politique armée ayant fait crier les silences loquaces de la colonie de peuplement libérale (*ibid.*, p.158-159).

En outre, si la question du sexe de la cinéaste et des répercussions qui en découlent, que ce soit au point de vue social et politique ou au niveau de ses choix esthétiques et du contenu de ses documentaires, est abordée sous des angles différents dans les travaux de Cornellier, (2001) Lewis (2006) et Pick (1999), aucun chercheur n'a encore tenté de comprendre comment s'exprime ce féminin que nous nommerons *féminin sacré* dans la réalité autochtone contemporaine, et surtout comment cette réalité est traduite à l'écran dans les documentaires d'Obomsawin. Ainsi, en nous appuyant sur cette déclaration d'Alanis Obomsawin⁵⁹ selon laquelle dans son langage (abénaquis) il n'existe guère de mots pour dire « il » ou « elle », nous souhaitons établir une claire distinction entre la pensée féministe eurocentrique issue de théories élaborées par des féministes telles que Butler (2005) Kristeva (1984) et Parini (2006) et le système traditionnel (pré-contact) de pensée autochtone⁶⁰ où l'on attribue à plusieurs nations la nomenclature de sociétés matrifocales (dont la structure sociale est centrée sur la mère), matrilineaires (où seule l'ascendance maternelle est prise en ligne de compte) et matrilocales, (où l'époux vit avec la famille de sa femme) et où le masculin-féminin ne sont point envisagés de manière dichotomique, c'est-à-dire en fonction d'une séparation, les mythes cosmogoniques autochtones et inuit et autres récits issus de la tradition orale

⁵⁹ Cette déclaration peut être lue au début du documentaire *Mother of many children* (1977).

⁶⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage *Histoire amérindienne de l'Amérique* (1999) de l'historien huron-wendat Georges Sioui, qui définit les sociétés amérindiennes comme étant largement matriarcales.

mettant au contraire en évidence la complémentarité des sexes et l'interchangeabilité homme-femme, par exemple à travers la pratique de l'éponymie⁶¹ chez les Inuit et le respect des « *two spirited* » (homosexuels ou individus investis de l'esprit masculin et féminin) et des *agokwas*⁶² (travestis) présents entre autres chez les Ojibways (Niethammer, 1977, p.10). En procédant ainsi, nous souhaitons identifier les éléments de pensée propre à l'univers social et spirituel autochtone en ce qui a trait au *féminin sacré*, lesquels seront par la suite utilisés pour développer une analyse approfondie d'un documentaire réalisé par Alanis Obomsawin, *Mother of Many Children* (1977) et dans lequel s'exprime une esthétique du sacré mettant de l'avant une parole *matricielle*⁶³ ayant jusqu'alors eu très peu d'espace pour s'exprimer, étant donné la situation de survie dans laquelle se sont retrouvées les femmes autochtones suite au démantèlement d'un mode de vie où régnait généralement un certain équilibre entre les sexes, et où pour de nombreuses tribus, par exemple chez les Iroquois, les Abénakis, les Kérès et les Laguna Pueblo, la femme demeurait le personnage central de mythes cosmogoniques, les entités telles que *Corn Woman* et *Old Spider Woman*, (Laguna Pueblo et Kerès) *Hard Beings*

⁶¹ Brièvement décrite, l'éponymie est une pratique culturelle inuit qui existe encore aujourd'hui (quoiqu'à moindre échelle) et qui consiste à donner à un nouveau-né le nom d'un ancêtre décédé. En prenant le nom de cet ancêtre, l'enfant prend également, et ce jusqu'à la puberté, le sexe de ce dernier. Comme le souligne Hélène Roy (1988), « l'éponymie peut transformer l'identité sociale de sexe des individus clairement définis biologiquement, la transformation sociale de filles en garçons et de garçons en filles étant visible à quatre niveaux : les vêtements, la coiffure, les tâches et les jeux » (p.95).

⁶² Le terme *agokwa* (on utilise aussi berdache ou bardache) provient de la langue ojibwaye, et signifie « comme une femme ». Ce terme est généralement utilisé pour décrire les individus du troisième sexe social, et à qui l'on accorde des pouvoirs particuliers (chamans). Le terme *two spirited* est également employé pour décrire un mode de pensée reliée à l'identité transgenre, un phénomène identifié dans plus de 155 tribus autochtones en Amérique. Voir à ce sujet les articles de Pierrette Désy (1978) et M. Cameron (2005).

⁶³ Nous utilisons le qualificatif « matricielle » en faisant référence à la matrice féminine, qui correspond chez les autochtones et les Inuit à la Terre Mère, à la tente de sudation, à ces espaces clos et chaleureux où fermente la vie. Une parole matricielle est une parole qui évoque tous ces éléments en lien avec le « four alchimique » de la femme, et qui se situe donc près de la vie, de la nature, de l'âme et du sacré.

Woman, (Hopi) *Sky Woman* (Seneca) *First Woman* (Abénakis) et *White Buffalo Woman* (Lakota) étant soit à l'origine de la vie (Terre Mère) soit les porteuses et transmettrices d'une médecine sacrée très puissante (par exemple le *Sacred Pipe Religion*⁶⁴ apporté par la femme Bison-Blanche chez les Lakotas), soit les instigatrices de la pensée et du langage créateurs de toutes formes de vie (*Tought Woman*) :

In the beginning *Tse che nako* Thought Woman finished everything, thoughts, and the names of all things. She finished also all the languages. And then our mothers, Uretsete and Naotsete said they would make names and they would make thoughts. Thus they said, and thus they did (*ibid.*, p.13).

Par ailleurs, alors que des auteures telles que Michelle Zimbalist Rosaldo (1974) et Sherry B. Ortner (1974) s'entendent pour dire que le statut subalterne des femmes est un phénomène panculturel et universel, en ce sens où peu importe leur statut social et leur âge, le pouvoir des femmes n'est généralement pas reconnu de façon *officielle*, leur autorité surpassant rarement celle des hommes, la féministe et professeure de descendance Laguna-Pueblo Paula Allen-Gunn affirme que la plupart des sociétés autochtones traditionnelles étaient gynécocratiques⁶⁵, le pouvoir des femmes étant

⁶⁴ La légende de *White Buffalo Calf Woman* est transmise par les conteurs lakota depuis un peu plus de 2 000 ans, ce personnage étant demeuré des siècles durant au centre de leurs mythologies. Parmi les exploits et/ou actions importantes réalisées par *White Buffalo Woman*, citons entre autres la transmission d'une connaissance en lien avec la survie du peuple (fonctionnement de l'agriculture) ainsi que le don d'un baluchon sacré (*sacred bundle*) lequel contient des outils puissants (*Sacred Peace Pipe, Little Stone, Seven Sacred Rites*) assurant la survie spirituelle du peuple Lakota. Plusieurs sites Internet sont dédiés à la transcription et à l'explication des symboles relatifs à ces mythes, dont : (<http://www.livingmyths.com/Native.htm>).

⁶⁵ Johann Jakob Bachofen (1983) définit la gynécocratie comme étant « la poésie de l'histoire », en ce sens où elle représente « la période de l'intuition profane, du pressentiment religieux, de la piété, de la superstition, de la sage modération, de l'équité [...] » en insistant sur le fait que dans les sociétés gynocentristes, tous les hommes sont frères, toutes les femmes sont sœur, jusqu'à ce que la victoire du patriarcat dissolve l'homogénéité de la masse et remplace l'uniformité confuse par le groupement régulier (p.43, 66-67).

reconnu à travers l'ordre social, la tradition orale ainsi qu'à travers une spiritualité où les fonctions et attributs biologiques de la femme (matrice, sang menstruel, cycle lunaire, lait maternel) portaient une charge symbolique si puissante que de multiples prescriptions et tabous étaient directement reliés à ce « pouvoir sacré féminin » (1986, p.2). De même, Gunn-Allen précise qu'avec l'arrivée des missionnaires et sous l'influence du christianisme, plusieurs récits oraux présentant la femme comme étant au cœur du cercle de la vie (*The Sacred Hoop*) furent modifiés pour suivre la ligne de pensée patriarcale instaurée par les colonisateurs européens, les textes sacrés promus par l'Église (la Bible et les Saintes Écritures) relatant l'idée d'un Dieu décrit comme étant une entité masculine (*ibid.*, p.15). À cet effet, Barbara Alice Mann explique comment cette distorsion des faits s'est effectuée entre autres à travers les récits des Jésuites qui, dans leurs écrits, ont manipulé certains éléments de la tradition orale et du langage pour créer et répandre de nouveaux « mythes » (tels que celui stipulant que tous les Autochtones sont des adorateurs du soleil – *sun worshippers*)⁶⁶ et pour diminuer le pouvoir et la présence de la femme au sein de ces mêmes récits :

This process of interpolation worked overtime to distort women's traditions, positions, duties, and powers. For example, the centrality of Sky Woman to Iroquoian creation unnerved the missionaries. The thought of a First Woman as the Founder of a culture that was then transmitted from mother to daughter set the missionaries to work 'fixing' these cultural 'problems' by tinkering with tradition. Sky Woman and the lynx were morphed into the Christian witch and Madonna templates more comfortable to European misogynists [...] The Christianized Longhouse tradition later abetted in the gutting of the tradition, slimming the story of

⁶⁶ L'auteure indique que l'utilisation du mot anglais sun (soleil) par les autochtones, qui nommait ainsi Jésus, était en fait une mauvaise traduction, les Amérindiens sous l'influence des missionnaires faisant référence au fils de Dieu (son/fils) et non au soleil.

Creation down to feature the male-centered epic of the Twins
[...] (2000, p.25-26).

Or, Gunn-Allen précise que malgré cette intrusion de l'Église et malgré les ravages qui découlèrent de l'assimilation et de l'évangélisation des Autochtones, la transmission *secrète* de textes millénaires par des conteurs et surtout par des conteuses ayant préservé le sens originel de ces récits racontés dans la langue de leurs ancêtres, assura la continuité de la tradition autochtone, les récits agissant comme des instruments sacrés de guérison pour les femmes autochtones qui, évoluant dans un contexte contemporain, peuvent encore s'identifier, via la tradition orale, à ce « sacré féminin » contenu dans les mythes et légendes :

Since the coming of the Anglo-Europeans beginning in the fifteenth century, the fragile web of identity that long held tribal people secure has gradually been weakened and torn. But the oral tradition has prevented the complete destruction of the web, the ultimate disruption of tribal ways. The oral tradition is vital; it heals itself and the tribal web by adapting to the flow of the present while never relinquishing its connection to the past [...] Certainly the modern American Indian woman bears slight resemblance to her forebears, but she is still a tribal being in her deepest being. Her tribal sense of relationship to all that continues to flourish. And [...] while she adapts her mind and being to the circumstances of her present life, she does so in tribal ways, mending the tears in the web of being from which she takes her existence as she goes (*ibid.*, p.46).

Ces récits, qui situaient la femme au centre de la création d'un monde et d'un langage sacrés, furent pendant longtemps la pierre d'assise du mode de pensée et du mode de vie quotidien (*savoir-être* et *savoir-faire*) des Autochtones, l'autorité et l'influence de la femme dépassant chez certains peuples l'enceinte familiale pour s'étendre aux sphères politiques et sociospirituelles de la communauté, par exemple chez

les Cherokees, où le Conseil des Femmes avait droit de veto lorsqu'il s'agissait d'élire les membres masculins des différents conseils, et chez les Iroquois, où la Constitution Iroquoise⁶⁷ (ou *White Roots of Peace*) codifiait le pouvoir économique et le pouvoir de décision des matrones. À cet effet, l'historien Huron-Wendat Georges Sioui affirme quant à lui que ce « haut statut » imputé aux femmes amérindiennes par des auteurs autochtones et allochtones ne découle guère de leur contrôle de l'organisation économique de la tribu, mais bien de la « conscience aiguë chez l'Amérindien du génie propre à la femme, qui est d'inculquer à l'homme qu'elle éduque les vertus sociales et humaines qu'il a besoin de connaître pour aider à maintenir les relations qui sont l'essence de l'existence de la vie » (1999, p.25). De même, l'auteur avance que même dans les sociétés autochtones nomades considérées comme étant patriarcales, « en raison du rôle prépondérant de l'homme, dans la quête, matérielle et spirituelle, des nécessités vitales » le pouvoir masculin n'était qu'apparent, « le sentiment d'être près de la Terre Mère étant renforcé par la conscience de dépendre directement de ses produits », donc d'être en quelque sorte assujetti entièrement à la force créatrice féminine (*ibid.* p.23). Qui plus est, en définissant le patriarcat en le reliant à un andocentrisme qui peut être décrit comme étant une « conception erronée de la nature qui fait de l'homme le centre de la création et qui nie aux êtres non humains leur spiritualité propre et leur importance égale dans le plan et l'équilibre de la vie », l'historien confirme le lien qui réunit la pensée autochtone traditionnelle où le féminin est « la force créatrice et la protection

⁶⁷ La constitution iroquoise stipulait ainsi que « the lineal descent of the people of the Five Fires (Nations iroquoises) shall run in the female line. Women shall be considered the progenitors of the Nation. They shall own the land and the soil. Men and women shall follow the status of their mother » (Article 44). Disponible en ligne au : <http://www.constitution.org/cons/iroquois.htm>

ultime, source de toute vie et de tout pouvoir » et l'intégration naturelle de cette pensée dans les actes et relations (économiques, politiques, communautaires, familiales) entretenues par les individus au quotidien (*ibid.* p.23). Or, comme le soulignent de nombreux penseurs et intellectuels autochtones (Sioui, 1999, Alfred, 2005, Maracle, 1996), l'imposition, par la société dominante, de structures religieuses, sociales et économiques caractérisées à la base par un repositionnement des rôles traditionnels occupés par les hommes et les femmes autochtones, eurent des effets dévastateurs sur la psyché sociale de l'ensemble des tribus, effets parmi lesquels nous retrouvons le fatalisme social, l'appauvrissement de la communication, la perte de l'autonomie et de l'intégrité ainsi que l'incapacité de bâtir des relations significatives avec l'extérieur (Wesley-Esquimaux, 2009, p.19). Au fil du temps, le processus d'assimilation et d'acculturation des peuples autochtones, leur mise en tutelle par l'État ainsi que les nombreux traumatismes liés au génocide culturel, à la décimation de la population (vagues épidémiques) et à l'effondrement du noyau familial et communautaire, (déplacement des enfants dans les pensionnats, incapacité pour les aînés à communiquer avec leurs petits-enfants dans leur langue maternelle) donnèrent naissance à un profond sentiment de perte et de colère qui, selon Maria Yellow-Horse Braveheart est à l'origine de cette vague de violence qui demeure aujourd'hui encore un véritable fléau pour les communautés et surtout pour les femmes autochtones qui sont les premières victimes de cette impuissance :

As the genocide began, men and women lost their traditional roles and experienced a sense of failure as protectors and providers [...] This sense of loss has been transmitted through the generations, affecting many generations of Indian people with a deep sense of pain, anger and powerlessness. These

destructive feelings manifest themselves as violence toward their loved ones, substance abuse, suicide, and an inability to communicate feelings and experiences. Many native men adopted the oppressor's way of operating: power control, intimidation, manipulation, lack of respect for equality and nurturance of women, abandonment of family and responsibility, and a lack of honesty. For native women, the traditional role of educator, healer, nurturer and head of the home was gone. Faced with being victims of abuse and abandonment, women turned to substance abuse, suicide and hopelessness [...] (1999, p.109-126).

Bref, l'adoption du patriarcat par les Autochtones, les conséquences de l'assimilation et de la déterritorialisation ainsi que les ravages engendrés par l'abus de l'alcool et par la perte d'une spiritualité au centre de laquelle se situent cet amour et ce respect pour la Terre Mère, font en sorte que les femmes autochtones se retrouvent aujourd'hui dans une position de grande vulnérabilité, le taux de violence, (sexuelle, physique et psychologique) de meurtres, et de disparitions des Amérindiennes étant statistiquement le plus élevé en Amérique, les femmes autochtones étant par exemple trois fois plus victimisées que les femmes non autochtones canadiennes⁶⁸ (Brennan, 2011). Malgré ces statistiques déroutantes, de nombreuses associations et regroupements de femmes autochtones ont vu le jour depuis les quatre dernières décennies, ces vastes mouvements présents à travers les Amériques ayant pour objectif de réunir les femmes sous une même bannière, en tant qu'agents de changements, protectrices de la culture et gardiennes des traditions, croyances et pratiques autochtones. La résilience et le

⁶⁸ De manière concrète, Statistique Canada, dans un rapport émis en 2011, constate que sur mille femmes interrogées, 279 femmes autochtones (vs 106 femmes non autochtones) se déclarent être ou avoir été victimes de violence conjugale. Près de deux tiers de ces femmes sont âgées de moins de 35 ans, ce qui dénote clairement un problème générationnel, lequel s'explique en partie par le vieillissement de la *génération pensionnats*, c'est-à-dire des individus âgés de 60 ans et moins ayant subi des sévices lors de leur internat dans des pensionnats chrétiens, et qui par la suite répétèrent ces comportements avec leurs conjointes et avec leurs enfants, ces derniers perpétuant à leur tour le schème familial (Brennan, 2011).

pragmatisme des femmes autochtones sont ainsi illustrés dans de nombreux ouvrages, (Valaskakis et al. 2009, Mann, 2000, Gunn Allen, 2006, Brownlie, 2012) à travers les descriptions d'une multitude d'initiatives visant le renouveau social et culturel ainsi que l'intégration de la tradition dans un contexte contemporain. Parmi les luttes que menèrent (et mènent encore) les femmes autochtones dans divers domaines (littérature, droit, économie, politique, cinéma) pour la récupération d'un statut menant à la reconnaissance de leur rôle en tant que membre respecté d'un clan ou d'une communauté, soulignons les actions légales entreprises par Sandra Lovelace pour contrer la discrimination présente dans la Loi sur les Indiens (*Indian Act*), qui avant les contestations de la jeune femme, stipulait que les femmes et enfants Indiens perdaient automatiquement leur statut lorsque celles-ci épousaient un non Autochtone, ainsi que le rôle déterminant joué par les quelques femmes autochtones ayant pu accéder au statut de chef de bande, et qui se donnent pour mission de promouvoir par la mise en place de programmes novateurs et par des actions concrètes « la guérison, la cohésion et la santé mentale et physique de nos communautés, tout en pratiquant un « leadership » sain et exempt de corruption » (Anderson, 2009, p.99). De même, de nombreuses intellectuelles autochtones (Freda Ahenakew, 2000, Oliva Dickason, 1993, Verna J. Kirkness, 1988) ont contribué à redonner une voix aux femmes autochtones, en replaçant ces dernières au cœur d'une histoire remaniée par les colonisateurs, en faisant la promotion des langues maternelles qui furent jadis transmises de mères en filles et de grands-mères à petites-filles, en travaillant à la reconstitution des liens intergénérationnels et en mettant en place des méthodologies de travail axées sur la pensée autochtone traditionnelle (Archibald, 2009, p.125-135).

Il en va de même pour la panoplie d'artistes visuels (Virginia Pesemapeo Bordeleau, Glenna Matoush) d'écrivaines (Louise Erdrich et Naomi Fontaine) de poétesses (Joséphine Bacon, Éléonore Sioui) et de cinéastes (Alanis Obomsawin, Loretta Todd) qui par leurs œuvres, ont cherché à démontrer le véritable visage de leurs peuples. Ceci dit, étant donné la quantité importante de femmes autochtones militantes, il serait à première vue aisé de qualifier ces regroupements de *Gantowisas* ou d'*Ikwa* (femmes en iroquois et en algonquin) de mouvements féministes, or, selon Annette Jaimes, un nombre important de militantes autochtones (qui demeurent par ailleurs divisées sur cette question) évitent généralement ce terme « blanc » (*white term*) qu'elles associent à l'assimilation, le féminisme étant « un projet colonial qui assume la mainmise de l'État sur les nations autochtones⁶⁹ » (Smith, 2005, p.117). De plus, selon Jaimes, la plupart des femmes autochtones américaines utilisent la nomenclature *Native American Women* (femmes autochtones) pour s'identifier d'abord en tant que membres des Premières Nations puis en tant que femmes, en précisant que le projet de décolonisation de leur nation précède tout autre engagement féministe, comme le déclare la fondatrice du mouvement WARN (*Women of All Red Nations*) Lorelei Decora Means :

We are American Indian Women, in that order. We are oppressed, first and foremost as American Indians, as peoples colonized by the United States of America, not as women. As Indians, we can never forget that. Our survival, the survival of every one of us – as Indians depends on it. Decolonization is the whole agenda, and until it is accomplished, it is the only agenda that counts for American Indians (*ibid.* p.117).

⁶⁹ Smith précise que la plupart des femmes autochtones interrogées sur la question du féminisme ont tendance à rejeter cette nomenclature, en affirmant que « *all this feminism business is just another extension of the same old, racist, colonialist mentality* » (2005, p.117).

Dans cet ordre d'idées, Smith affirme que le rejet du terme « féministe » envisagé par de nombreuses artistes/revendicatrices autochtones (Means, Jaimes, Obomsawin) comme un concept eurocentriste peut également s'expliquer par le fait que pour certaines Autochtones, le féminisme conventionnel (première et deuxième vague) est à la base d'un mode de pensée emprunté aux Autochtones « *who had empowered women a long time ago* », et ce, même s'il n'existe aucun mot (mais plutôt toute une philosophie du *féminin sacré* tel qu'il fut qu'expliqué dans les pages précédentes) dans les langues autochtones pour traduire ce concept (*ibid.*, p.120). Or, plusieurs auteurs (Moreton-Robinson, 2002, Green, 2007, Zuzak et al. 2011, Ouellette 2003, Whall et Shivdas, 2013) se sont récemment penchés sur la question du féminisme autochtone en évoquant une « troisième vague féministe⁷⁰ » qui remet en question la catégorie « femme » en tant « que référent unique et monolithique d'une supposée position féministe dominante » (Mensah, 2005, p.14) et qui, incluant dans ses fondements idéologiques la reconnaissance de la race, de la nationalité, de la classe sociale et de l'ethnicité comme autant de catégories permettant une différenciation des genres, forge selon l'auteure et professeure d'éthique Yu'pik Shari Hundorf un espace de visibilité pour la femme autochtone qui peut enfin se reconnaître dans une idéologie *postféministe*

⁷⁰ L'expression *third wave feminism ou postféminisme* (Rail et Lafrance, 2004) fait son apparition aux États-Unis au début des années 1990, alors que l'écrivaine Rebecca Walker (1995) utilise le terme *Third Wave* pour qualifier le soulèvement des femmes noires militant contre le caractère blanc et bourgeois du féminisme radical. Se caractérisant (entre autres) par une remise en question des enjeux et pratiques mise en place par la deuxième vague, l'idéologie de la troisième vague « prend appui sur la différence, la pluralité et l'individualisation, sur la fragmentation et l'hétérogénéité » (Shapiro Sanders, 2004). Par ailleurs, au Québec, ce mouvement de la troisième vague est théorisé assez tardivement, notamment dans l'ouvrage dirigé par Nengeh Mensah (2005), qui définit ainsi le contexte d'apparition du mouvement dans l'espace francophone : [...] si nous ne pouvons cerner la troisième vague du féminisme dans un concept définitif, nous pouvons toutefois affirmer qu'elle reste corrélative de certains malaises : face au recul du féminisme dans les valeurs sociétales, face au ressac antiféministe, en réaction aussi à un féminisme qui a mauvaise presse. Et finalement, face aussi aux défis que présente l'élaboration d'un féminisme postvictimaire et multi-identitaire » (*ibid.*, p.20).

mettant de l'avant « *broader post-colonial struggles [...] that addresses the particularities of Indigenous women's social position* » (2001, p.1-3). De même, alors que Hundorf reconnaît une certaine validité à la controverse qui entoure le terme, en déclarant par exemple qu'il existe toujours autour du concept une aura de « blanchitude⁷¹ » qui enferme la notion de féminisme dans une catégorie circonscrite, l'auteure propose au lecteur un féminisme autochtone pouvant être compris « *as a rubric under which political and social organizing can and should take place* » (*ibid.*, p.2). Ce faisant, elle rejoint la position des revendicatrices et militantes autochtones, en situant le projet de décolonisation à l'intérieur d'une arène communautaire prenant en considération les particularités de l'histoire coloniale (imposition du paternalisme) et des positions sociales occupées par les femmes autochtones :

Indigenous feminist analysis must aim to understand the changing situations, the commonalities and the specificities of Indigenous women across time and space; it must seek ultimately to attain social justice not only along gender lines but also along those of race, class and sexuality. [...] A key goal of feminism must therefore be to 'make visible the internal oppression against women within our communities as well as in all dominant societies'⁷². (*ibid.*, p.3).

⁷¹ Le terme *blanchitude* a été utilisé par Maillé (2002), Spelman (1988) et Cassidy, Lord et Mandell (2001) pour désigner « ce non-dit au sein du féminisme qui érige en norme les réalités des femmes blanches et repousse les réalités des autres femmes à la périphérie » (Maillé, 2002, p.3)

⁷² Dans cet ordre d'idées, Marie-Iris Légaré (2013) rend compte de la relation entre le mouvement féministe québécois et les femmes autochtones des douze Nations du Québec, en soulignant que l'un des défis actuels « est de parvenir à tenir compte des pratiques totalement différentes qui ont cours dans les milieux autochtones et de les respecter », l'auteur donnant comme exemple la conception (gestion) autochtone du temps qui diffère grandement « de la gestion du temps très stricte que le milieu féministe pratique » (p.18). De même, les pratiques de délibération et de circulation de la parole dans une assemblée « ne sont pas du tout celles auxquelles le mouvement féministe québécois est habitué », la conception circulaire du temps, le débit lent et posé de la voix et le rythme particulier de la conversation chez les autochtones pouvant créer une distance (filtres, parasites et autres obstacles relatifs à la communication interculturelle) entre ces deux entités, les femmes autochtones qui s'intéressent au féminisme adoptant d'abord « une position humaniste et communautaire » (p.18).

Dans cette veine, l'ouvrage dirigé par Suzak (2011) présente des textes qui soulignent les accomplissements des femmes autochtones et les nombreuses luttes que ces dernières ont eu à mener, la réinscription de la femme *indigène* (*indigenous woman*) dans l'histoire devant nécessairement passer par une déconstruction des récits colonisateurs, par la création de nouveaux espaces d'expression pour les femmes, et par un questionnement sérieux en ce qui concerne la récupération d'une tradition imprégnée d'une fibre patriarcale qui est souvent considérée (à tort) comme appartenant à la culture traditionnelle d'une nation⁷³ (Blaney, 2003, p.58). Parmi ces textes, *Location, Dislocation, Relocation. Shooting Back with Cameras* de Patricia Demers propose une réflexion intéressante sur l'œuvre de trois cinéastes autochtones canadiennes (Loretta Todd, Métis, Catherine Martin, Miq'maq et Alanis Obomsawin, Abénaquise) que l'auteure définit comme étant des féministes de la troisième vague, dans la mesure où à travers leurs documentaires, ces dernières « *revisit and undo essentialist definitions of femininity and the white middle class ethos [while] being deeply committed to criticism that does not perpetuate stereotypes or protect the powerful* » (2011, p.299). De même, reprenant le discours tenu par l'historienne Choctaw Devon Abbott Mihesuah (2003), qui décrit les féministes autochtones comme des militantes « *concerned with more than just female marginalization... fighting for fishing, land, water, treaty rights, and at the same time [not wanting] to be called inferior by anyone because they are women* », l'analyse de Demers se concentre essentiellement sur des œuvres traitant de l'injustice (*Forgotten Warriors*, L. Todd, 1996), de la perte (*The Spirit of Annie Mae*, C. Martin, 2002), et de la réappropriation et de la protection des sites sacrés (*Rocks at Whiskey*

⁷³ Blaney affirme plus précisément que « *patriarchy is so ingrained in our communities that it is now seen as a traditional trait* » (p.58).

Trench, A. Obomsawin, 2000). Construisant leur discours à partir d'une série de questions interrogeant la différence, l'expérience et la subjectivité, le documentaire devient alors pour ces femmes « *a medium that explores the discursive nature of experience and the politics of its construction* », donc un outil de décolonisation prenant la forme (sacré contemporain) et le genre (enfant, aîné, femme, homme) du peuple qu'il défend (*ibid.*, p.300). C'est ainsi que dans *Rocks at Whiskey Trench* (2000), la voix (*off*) de la narratrice et celles intradiégétiques des femmes qui témoignent des événements entourant la Crise d'Oka se font les dignes porte-parole de toutes les victimes (hommes, femmes et enfants) formant somme toute un seul corps, celui d'un peuple bafoué cherchant réparation et surtout guérison d'une blessure lente à cicatriser.

Dans cette veine, et en accord avec la déclaration de Lorelei Decora et Devon Miehsuah selon laquelle le processus de décolonisation précède toute autre mission à visée « féministe », nous souhaitons ainsi démontrer dans les pages suivantes que l'œuvre d'Alanis Obomsawin, de par la variété des sujets couverts et l'attention portée à faire entendre toutes les voix de façon équitable, le cinéma demeurant d'abord et avant tout un instrument pédagogique de réforme et de justice sociale, est une œuvre produite dans et pour les communautés autochtones, sans discrimination. Ceci étant, l'attention portée aux témoignages des femmes, qui sont omniprésentes dans l'ensemble de son œuvre documentaire, doit être envisagée non point comme un fait singulier, mais bien comme une partie intégrante de la mission que s'est donnée la cinéaste, soit de dénoncer les abus et de réécrire l'histoire autochtone en demeurant fidèle à la structure traditionnelle des valeurs de son peuple, où la femme occupe une place de premier ordre,

et où l'adoption d'une position purement féministe de la part de la cinéaste contribuerait à réduire le spectre de ses interventions, comme le souligne Lewis :

As an Abenaki woman who grew up in an impoverished small town during the Depression and the Second world war, she did not come of age when feminist was a common term, nor did she have a chance to attend a university, where feminist theory or women's studies might have been taught. This lack of exposure may explain why she views a feminist position as a limitation, as if it would restrict rather than open up the field of vision, and why she has sometimes kept her distance from the most overt forms of gender solidarity⁷⁴ [because her main concern was "about the whole family" (2006, p.72.).

À la lumière de ces faits, nous souhaitons revisiter l'œuvre d'Alanis Obomsawin en fondant notre analyse sur ce concept du « féminin sacré autochtone » qui sous-tend un souci d'équilibre et un respect profond du rôle joué par la femme au sein des communautés, avant la période des premiers contacts et dans un contexte contemporain de survie culturelle. De même, s'il est vrai que la femme autochtone a été quelque peu négligée « *within the small world of indigenous mediamakers* » au profit d'images où la figure patriarcale se faisait le symbole d'une lutte agressive et urgente pour la décolonisation et le renversement d'une représentation dichotomique où le personnage masculin était davantage présent, la femme étant reléguée aux rôles secondaires de princesse indienne (martyres) ou de *squaw*⁷⁵ lubrique, la nouvelle génération de documentaristes autochtones (Loretta Todd, Sandra Day Osawa, Barb Cranmer, Evelyn

⁷⁴ L'auteur fait référence au refus de la cinéaste de se joindre au Studio D (unité pour les femmes créée par l'ONF) lors de sa création en 1980, Obomsawin justifiant son choix en évoquant le caractère restrictif associé au fait de travailler uniquement avec des femmes (p.172).

⁷⁵ Le terme hautement péjoratif de « squaw », qui fut utilisé à profusion dans la littérature du XIXe, est aujourd'hui encore sujet de débat dans les cercles intellectuels, le mot étant perçu comme étant dérivé soit de l'algonquin *squaas* et du narrangasset *sunksquaw* (signifiant *titled woman*) ou de la langue iroquoise *skwa* (vagin) faisant référence à une dénotation négative des organes sexuels.

Poitras, Shelley Niro) contribue à sortir l'*Anicinâbemowin*⁷⁶, de cette caricature, en présentant à l'écran les témoignages de femmes de chair et de sang, qui luttent de manière ininterrompue pour reconstruire les mailles brisées du filet communautaire et familial. À cet égard, Lewis énumère cinq pratiques cinématographiques unissant ces documentaristes engagées, parmi lesquelles nous retrouvons : le désir de réinscrire sur film ce qui a été effacé de la mémoire historique, l'importance accordée au témoignage individuel, la représentation d'une culture de création exprimant la résistance politique du peuple, la volonté d'exposer les injustices de l'État et l'expression d'une croyance commune, celle de la solidarité communautaire et de la continuité culturelle (2006, p.79-83). Suivant cet ordre d'idées, nous verrons dans les pages qui suivent que cette représentation de la femme considérée comme « une force créative communautaire » se manifeste chez Obomsawin, par une subjectivation du sujet qui se raconte avec candeur, sans artifice et sans résistance, la dénonciation de l'injustice prenant une voie apolitique à travers justement la voix diégétique de la protagoniste et celle extradiégétique de la cinéaste, qui dans tous ses films « *demonstrates the transgressive power of female voice-over in documentary as an accompagnement to visual evidence* », bref une voix qui se veut avant tout solidaire d'un peuple qui, pour sortir des méandres de la représentation, doit retrouver son humanité (*ibid.*, p.81).

⁷⁶ Terme algonquin signifiant « femme ».

3.2 Mother of Many Children⁷⁷ et le lien filial indissoluble des femmes autochtones

*From earth – from water
our people grow to love each other
in this manner.
For in all our languages
there is no he or she.
We are the children
of the earth and of the sea.
– Mother of many children*

L'attention portée à la parole des femmes est une constante dans l'œuvre d'Alanis Obomsawin, ces dernières étant bien souvent au cœur des revendications et des luttes sociales et politiques que mènent les peuples autochtones, leur présence et leurs témoignages ayant par ailleurs contribué à montrer l'habileté des individus et des communautés des Premières Nations à prendre en charge leur destin. Ainsi, les protagonistes Ellen Gabriel et Kahentiiosta⁷⁸ (*Kanesatake 270 ans de résistance*) qui agissent, lors du conflit armé d'Oka (1991) à la fois comme messagères et médiatrices de leur culture, leur présence non menaçante (comparée à celle plus agressive des *warriors* mohawks) facilitant la transmission et surtout la réception des messages acheminés via la caméra vers le monde extérieur, le filtre atténuant de leur féminité contribuant à humaniser le conflit et à recueillir une certaine dose de sympathie (et de sarcasme) de la

⁷⁷ Ce film peut être visionné sur le site Internet de l'ONF *Aboriginal Perspectives* au : <http://www3.nfb.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?mode=view&language=english&filmId=13471>

⁷⁸ Réalisé à l'aide de séquences tournées pendant la Crise d'Oka, le documentaire biographique *Je m'appelle Kahentiiosta* (1995) relate plus longuement le point de vue de cette militante et mère autochtone sur la Crise d'Oka, la cinéaste mettant l'accent entre autres sur l'arrestation de cette dernière (parce qu'elle refuse de donner au tribunal un nom non autochtone) et sur sa lutte acharnée (revendication d'une identité langagière) pour conserver ses droits identitaires.

part des médias⁷⁹, demeurent à cet égard les figures emblématiques du cinéma d'Obomsawin, où la femme est représentée comme un modèle de courage, de persévérance, de résistance et de stabilité. De même, dans son documentaire le plus récent, *Le peuple de la rivière Kattawapiskat*⁸⁰ (2012) les nombreux témoignages de femmes occupant diverses fonctions (Cheffe de bande, bénévole pour un organisme communautaire, Cheffe spirituelle de la nation crie, Conseillère de bande, mère de famille, professeure d'art) portent ombrage aux hommes, leur présence discrète laissant croire à une implication de plus en plus soutenue des femmes autochtones œuvrant dans et pour la communauté. Réalisé dans le contexte d'une crise majeure du logement affectant des centaines d'individus de la réserve d'Attawapiskat (Nord de l'Ontario) vivant dans des conditions de logement pouvant être comparées à celles vécues dans le Tiers Monde (cabanes rudimentaires ou roulottes mal chauffées, aucun accès à l'électricité, refoulements d'égouts, absence d'eau chaude dans des températures pouvant descendre jusqu'à - 50 degrés, etc.) le documentaire, à l'image des œuvres précédentes d'Obomsawin, propose une relecture de l'histoire ainsi qu'une critique à peine dissimulée de la couverture médiatique des événements d'Attawapiskat, la campagne de *salissage* du gouvernement⁸¹ envers les Autochtones faisant la une des médias, lesquels contribuèrent à exacerber les tensions Blancs-Autochtones en présentant bien souvent aux spectateurs/lecteurs la version *officielle* de l'État quant au contenu de la crise au détriment des Autochtones (comme ce fut le cas pour la Crise

⁷⁹ Voir à cet égard la thèse de Cornellier (2011) et les articles de Conradi (2009) et Valaskakis (2005).

⁸⁰ Disponible pour visionnement en ligne au : http://www.onf.ca/film/peuple_de_la_riviere_kattawapiskak

⁸¹ Le gouvernement canadien reprochait ainsi au conseil de bande la mauvaise gestion financière des fonds octroyés par l'État.

d'Oka). C'est donc à une nouvelle génération de messagères qu'Alanis Obomsawin cèdera ici la parole, dans un premier temps afin d'humaniser un conflit qui s'étend bien au-delà des questions économiques et politiques, par exemple en récoltant les témoignages d'une jeune mère de famille élevant quatre de ses cinq enfants (le dernier vit, faute d'espace, avec ses grands-parents) dans un endroit mal chauffé et insalubre, ou celui d'une professeure d'art faisant état des absences fréquentes de ses étudiants (à cause du froid), du nombre élevé de suicides parmi les jeunes et de situations où de jeunes mères doivent renoncer à leurs enfants, ces derniers étant envoyés dans des foyers plus convenables au point de vue matériel. De même, la cinéaste s'entretient avec des femmes de pouvoir telles que la Cheffe d'Attawapiskat, Theresa Spence⁸² et sa conseillère, Margaret Okinaw Lavalley, celles-ci répondant avec détermination aux récriminations du gouvernement en justifiant les dépenses encourues par le Conseil de bande, tout en dénonçant le laxisme et l'apathie du gouvernement qui tarde à répondre aux appels à l'aide de ceux avec qui il a jadis conclu une entente « de partager le territoire et de créer un monde ensemble », comme le souligne Spence. C'est donc en accordant notre regard et notre jugement à celui, on ne peut plus lucide des femmes de la communauté, que nous comprenons qu'au-delà des questions matérielles et des enjeux de pouvoir, il existe une réalité humaine qui concerne chaque individu, blanc ou autochtone, responsable de son semblable. Que ce soit à travers le temps donné par des bénévoles comme Stella Lazarus (collecte de fonds pour construire un aréna pour les jeunes) ou Rosie Koostachin (distributions de denrées et de viande sauvage) ou par la

⁸² Theresa Spence est par ailleurs l'instigatrice du mouvement de contestation autochtone *Idle no more*, la cheffe ayant rallumé, en initiant une grève de la faim en novembre 2012, la flamme de toutes les nations autochtones, aborigènes et indigènes qui appuient leurs confrères et consœurs du Canada dans leurs revendications.

présence constante de professeures telles que Sharon Hunter ou la Cheffe spirituelle Céleste Mongrain, qui cherchent à redonner un sentiment de fierté et d'appartenance aux jeunes en leur transmettant des pans de leur culture traditionnelle, la réalisatrice nous montre comment la profonde influence des femmes se fait ressentir aujourd'hui peut-être plus que jamais dans tous les domaines du quotidien. À l'image des porte-parole d'Oka, les femmes d'Attawapiskat redonnent ainsi leurs lettres de noblesse à une féminité hautement et fièrement célébrée par les nations autochtones, les mères et grand-mères demeurant à plusieurs égards les phares éclairant les sentiers obscurs de la raison avec cette lumière sacrée provenant des confins du cœur.

Par ailleurs, alors que la cinéaste est principalement reconnue pour ses documentaires à saveur politique, où la femme-médiatrice joue un rôle déterminant dans l'issue des conflits, nous souhaitons maintenant porter notre attention vers une de ses œuvres présentant (du moins en apparence) de simples portraits de sa culture et surtout des femmes qui ont cheminé dans les sillons de la tradition, puis de la modernité, en portant discrètement les fibres d'un féminin sacré transmises de mères en filles, et de grand-mères à petites-filles.

Dans cette lignée, le documentaire *Mothers of many children* (1977) dresse un portrait large et diversifié de femmes autochtones de tous âges vivant de part et d'autre du Canada à la fin de la décennie 1970. Pour ce faire, la cinéaste récolte les témoignages de femmes autochtones dans des contextes qui varient d'un récit à l'autre, le documentaire étant construit telle une courtepointe cherchant à consacrer l'histoire et le parcours des femmes autochtones, chaque carré de tissu (récit, témoignage) ajoutant au canevas de nouvelles mémoires, lesquelles sont reliées les unes aux autres par le fil de la

parole. D'ailleurs, la préséance donnée à la parole et aux éléments du discours oral est visible dès la première séquence du documentaire, qui laisse d'abord entendre le chant d'un aîné de la nation crie. Quelques secondes plus tard, on voit apparaître à l'écran le visage du vieil homme assis dans un wigwam, fredonnant un air traditionnel pour son petit-fils ou sa petite-fille. La caméra se déplace lentement, dans un mouvement latéral qui s'éloigne tranquillement du visage de l'aîné, poursuivant la captation de la lignée familiale (grand-mère et mère) jusqu'au hamac où repose l'enfant. Le plan fixe d'un coucher de soleil s'insinue discrètement dans cette scène, l'inertie de l'image et le silence du paysage nous laissant présager ce qui pourra être confirmé à la fin du visionnement; la certitude que les éléments visuels sont d'abord mis au service (et à l'écoute) de la voix, l'image s'inclinant respectueusement devant le sacré de la parole. Ainsi, le chant de l'aîné entendu dans la première séquence servira de fil transitoire entre deux récits, la voix du vieil homme s'estompant graduellement pour céder la place à un chant nouveau, celui unissant les cris d'une jeune femme aux prises avec les douleurs de l'accouchement aux pleurs d'un bébé nouveau-né. La voix de la réalisatrice prend alors le relais d'une narration où se mêlent témoignages personnels et remarques instructives, le ton calme et posé du commentaire débordant la parole, imposant d'entrée de jeu un rythme lent et fluide au film, mais aussi une certaine fragilité qui est renforcée par l'image parfois tremblotante que nous renvoie une caméra instable, certaines scènes étant filmées à la manière de « *home movies* ». Ainsi se déploient les premières instances d'un régime narratif nous laissant entrevoir les formes incongrues d'un dialogue à plusieurs voix, où la cinéaste demeure maîtresse de cérémonie en imposant, de par son discours en voix *off*, une structure et surtout une lecture du film à la fois intimiste et

pédagogique, la parole cherchant bien souvent refuge dans les intonations profondes d'une voix-mémoire chaude et réconfortante qui nous ramène, comme le stipule Zumthor, aux origines de l'être, à ce *peau-aime* unificateur tissé par le filet incandescent d'un rythme ou d'une intonation qui à la fois protège et nourrit le sacré en chacun de nous :

Dans la voix en effet la parole s'énonce comme rappel, mémoire-en-acte d'un contact initial, à l'aube de toute vie, et dont la trace demeure en nous, à demi effacée, comme la figure d'une promesse [...] L'image de la voix plonge ses racines dans une zone du vécu échappant aux formules conceptuelles, et que l'on peut seulement pressentir : existence secrète, aux implications d'une telle complexité qu'elle déborde toutes ses manifestations particulières, et que son évocation, selon le mot de Jung, fait vibrer en nous quelque chose qui nous dit que réellement nous ne sommes plus seuls (1982, p.134).

S'élevant à peine plus haut qu'un murmure, échappant à la pleine saisie matérielle des mots, interpellant le sujet qui écoute en « imprimant en lui le premier chiffre de l'altérité », la voix de la cinéaste appelle le recueillement et l'intériorisation, modifiant par le fait même la réception et la lecture des images en leur imposant une posture vocale (c'est-à-dire que l'image prend le corps de la voix) et en les saturant d'une vibration qui « s'élève d'un lieu intérieur et incertain que nomment tant bien que mal les métaphores : source, fond, vie, moi » (*ibid.*, p.237).

En outre, l'utilisation constante, par Obomsawin, du témoignage/récit autobiographique (testimonial narrative) qui possède « *a political and aesthetic function that draws on the tradition of Native storytelling and other modes of oral history, [becoming] a vehicle whereby Native history can be validated* » renvoi aux éléments

fondamentaux d'une méthodologie autochtone, la voix donnée aux individus témoignant au nom de leurs peuples donnant vie à un réseau communicationnel diversifié « *through constant, ongoing discussion between filmmakers and film subjects* » (Pick, 1999, p.78).

Par ailleurs, la figure centrale de la femme est accompagnée dans ces premières séquences d'une présence discrète de l'homme (aîné qui chante, père de l'enfant nouveau-né) qui se fait le premier témoin de la condition féminine autochtone, par exemple lorsque Césaire Névashish (Atikamekw de Manawan, que l'on voit en photo seulement) raconte comment traditionnellement, une femme autochtone vivant l'année durant dans les bois pouvait très bien accoucher seule, avec pour seule aide celle de son époux, et comment les femmes de sa nation tenaient parfois le rôle de chaman, l'aîné soulignant le fait que la femme chamane, de par sa médecine particulière était « *more powerful than man* », les paroles de Névashish étant appuyées par des photos en noir et blanc illustrant des personnages (hommes, femmes, enfants) et des éléments du mode de vie traditionnel (*wigwam*, amulettes, animal empaillé, porte-bébé/tikanagan). L'utilisation fréquente de photos d'archives (en noir et blanc) telles que celles présentes lors du témoignage de Césaire Névashish, ainsi que l'intégration d'illustrations (dessins d'enfants) apparaissant de manière ponctuelle tout au long du documentaire, contribuent à renforcer ce pouvoir de la parole, les images statiques se présentant comme de simples accessoires accompagnant les récits des protagonistes, ceux-ci relatant de façon émouvante les rites de passage et autres éléments oubliés de leur culture traditionnelle. La séquence suivante, tournée à Fort George, vient parachever ce témoignage de Névashish via la voix acousmatique (qui demeure sans visage) d'une jeune femme qui

explique comment chez les Cris, l'homme et la femme possédaient un statut égal, et ce même si la structure familiale et clanique était matrilineaire, la femme aînée jouant un rôle important dans la transmission des connaissances traditionnelles :

It came from the women and this is where you received all your instruction and the traditions of your own people, the histories, the religious training, the arts, music, that all came through through our grandmothers. They are responsible for the welfare of all the communities, the little children, the old people and also the herbal remedies; it's still [today] the older women that have all that knowledge and that retain it. They're the ones who are gonna have to be our teachers (5:15-5:45).

À travers ces premiers témoignages, où la voix des principaux intervenants est déterritorialisée, c'est-à-dire détachée des corps qui leur appartiennent, et reterritorialisée dans l'image, dans ces illustrations de la parole qui prennent la forme de photos d'archives, d'images fixes ou de scènes de la vie quotidienne, nous pouvons ressentir ce désir de la cinéaste de faire de ces voix les bannières anonymes d'un peuple qui dialogue avec lui-même ainsi qu'avec l'extérieur, le dialogue sans corps entretenu par la cinéaste avec ses protagonistes pouvant être imputable à chaque individu appartenant à une nation autochtone. De même, l'établissement, dès le départ (via les voix féminines *et* masculines d'Autochtones relatant leurs expériences de vie) d'une pensée qui envisage le statut de la femme autochtone selon une tradition où le *féminin-sacré* est présent dans la biologie de la femme (enfantement, menstruations, cycles de la lune) ainsi que dans son lien avec la nature, avec la médecine (plantes médicinales et chamanisme) et dans le rôle de transmettrice qui lui est imputé dans son vieil âge, entraîne le spectateur à voyager au sein d'une structure cyclique rappelant la présence de

ce féminin sacré à travers toutes les différentes étapes de la vie, de la naissance (première séquence du film) jusqu'à la vieillesse et la mort (dernières séquences présentant une femme de 108 ans), en passant par les divers rites de passage traditionnels associés à la condition féminine. C'est ainsi que Marie Léo (L'ilawat) partage avec beaucoup de candeur le cérémoniel entourant son passage de jeune fille à femme, l'utilisation de dessins en noir et blanc vraisemblablement réalisés par un/une enfant ajoutant une aura d'innocence à un récit qui révèle, mine de rien, de précieuses informations sur le pouvoir des femmes et sur les règles, prescriptions et tabous associés à ce pouvoir :

When I got my first menstruation it was winter and the snow was very thick. The custom was that you are supposed to live outside in a hut. You are not supposed to be near the rest of the people, especially the men, because they go out hunting and trapping and it would be unpure for them⁸³ [...] My aunt Pina built me a hut inside our log house, in a corner near the door. I was not allowed near the kitchen or the stove [...] The hut would be made small enough so I am not able to stretch. I must be on the fur balls at all times. I would make baskets, very little ones, then I would pick the needles off the fur balls, one by one. I could not cheat, and I had to go faster and faster. This is to prepare me to become a woman, so that whenever I start something, I will do it quickly, neatly and finish it (15:03-15:31).

En outre, c'est à travers des témoignages comme ceux de Césaire Névashish, de la jeune femme Crie (sans nom) et de Marie Léo, que la question de la spiritualité est

⁸³ Pour le chasseur autochtone, le contact avec des individus ayant une connexion particulière avec la dimension primordiale (comme les femmes, qui sont considérées comme étant naturellement douées de pouvoir – ce qu'atteste leur sang menstruel, symbole de leur force reproductrice) est toujours potentiellement dangereux, c'est pourquoi ce dernier évite d'être en présence d'une femme menstruée, par crainte de voir son expédition de chasse ou la viande rapportée « contaminée » par ce pouvoir (Lanoue, 2008, p.133).

abordée, ou plutôt évoquée, le sacré étant présent dans les gestes cérémoniels accomplis en pleine conscience, comme le suggère tout au long de sa description Marie Léo, ainsi que dans l'utilisation d'une médecine traditionnelle qui est enseignée par la nature (cueillette et transformation des plantes médicinales sacrées) et transmise par la femme, comme le mentionnent Nêwashish et la jeune femme crie. De même, nous comprenons, au fur et à mesure que défile la parole des intervenants, comment la perte d'un mode de vie traditionnel, le processus d'évangélisation des Autochtones et le changement de statut de la femme entraîna inévitablement la perte (partielle) d'une spiritualité imbriquée dans le quotidien, via la relation entretenue par tous les Autochtones avec la Terre Mère, et dont les principales composantes/caractéristiques étaient présentes (à plus petite échelle) chez la femme, qui demeurait la principale médiatrice de ce sacré. D'ailleurs, vers la toute fin du documentaire, Nancy Morrison (Ojibway) exprime sa spiritualité en faisant référence à la force créatrice de la vie (*feeling the air*), au changement des saisons (*the leaves turning yellow and red*) et à ce mouvement cyclique de la Terre Mère, qui, portant l'être humain de la naissance jusqu'à la mort, lui offre avec le temps des enseignements précieux lui permettant de développer la sagesse nécessaire pour apprécier le simple fait d'être vivant (*just to be alive, that's what I believe in*). Dans la même veine, Margaret Mckinney (Sioux), explique quant à elle la simplicité avec laquelle son père priait son créateur, en ne s'agenouillant point comme un fidèle à l'église, mais plutôt en lançant ses mocassins, en vérifiant ses collets de chasse et en adressant une prière à l'animal qu'il venait de tuer, bref en gardant ouverts les canaux de communication avec « la substance de toute chose (*Unchi* ou grand-mère en lakota) et son acte créateur (*Inâ*, ou mère en lakota) » (Epes, 1975, p.13).

Ainsi se succède une variété de récits, pour la plupart autobiographiques, faisant le pont entre plusieurs générations de femmes autochtones vivant des situations parfois politiquement et idéologiquement opposées, comme c'est le cas par exemple pour la jeune étudiante d'origine Chippewa, Wilma Simon, qui, entreprenant sa dernière année d'études à l'université américaine de Harvard, affirme qu'elle accepte avec joie le compromis de l'assimilation puisque ce compromis lui a permis d'accéder à une qualité de vie meilleure ainsi qu'à des connaissances qui lui permettront de se battre un jour pour la survie culturelle de son peuple. Évoquant les conséquences (hostilités ou malaises) qu'entraînera inévitablement cet éloignement physique, mais aussi spirituel de sa communauté d'origine, la jeune femme mentionne l'ampleur du travail qui l'attendra à son retour, et qui consistera principalement à renouer les liens de confiance et d'amitié avec les gens de son peuple, tout en acceptant les changements qui se sont opérés en elle. À des milliers de kilomètres plus loin, au Québec, une femme d'âge mûr raconte quant à elle les sévices qu'elle a subis à l'époque des pensionnats, ainsi que le déchirement intérieur causé par la dissolution du lien familial à une époque où les enfants étaient arrachés à leurs familles, parfois pour une période de plus de dix ans, et ce afin d'apprendre à devenir « Blanc », le compromis du métissage tel que mentionné par Wilma Simon ne figurant point sur la liste des religieux cherchant à « civiliser » *les petits Indiens*. Faisant le pont entre ces deux récits, la cinéaste nous invite à entendre le témoignage d'une jeune enfant mohawk, Sherri Laughing, qui après avoir subi les plaisanteries et sarcasmes des enfants dans une école « blanche » a maintenant la possibilité d'apprendre les rudiments de sa culture au « *Mohawk Indian School* », une

des multiples écoles offrant aux jeunes autochtones la possibilité de renouer avec leurs coutumes ancestrales.

De même, des séquences illustrant un mode de vie plus traditionnel, par exemple le cérémoniel chant de gorge inuit, la confection de poupées de feuilles (ojibway) ou le rituel accompagnant la cueillette traditionnelle du riz sauvage par les femmes et le piétinement du riz par les hommes (ojibway), contrastent vivement avec les récits des femmes autochtones et métisses énumérant les conséquences de l'exode rural et de la perte de la langue chez les jeunes autochtones faisant face à un vide culturel et spirituel qui les conduit trop souvent à la tombe (suicide, alcoolisme, toxicomanie). Dans la même veine, les courtes séquences montrant la centralité du médium radiophonique dans une petite communauté inuit qui diffuse des émissions jusque dans des camps de chasse traditionnels situés à des milliers de kilomètres de la station de radio, et l'implication des femmes dans un système économique et politique, qui, sous la tutelle de l'État, doivent composer avec des lois telles que celle décrétant la perte de statut aux femmes épousant un homme blanc, la structure du système mis en place faisant en sorte qu'elles ont souvent davantage à perdre qu'à gagner, comme le souligne Jeanette Corbière Lavell, une des premières femmes (Abénakis) à contester en cours de justice la section 12 B de la Loi sur les Indiens⁸⁴ :

⁸⁴ L'alinéa 12 b de la Loi sur les Indiens stipulait que toute femme indienne épousant un homme blanc perdait de facto son statut autochtone. Il en allait de même pour les enfants nés de cette union. En 1985, le projet de loi C-31 « a modifié la *Loi sur les Indiens* de façon à assurer un traitement égal aux Indiens qu'ils soient hommes ou femmes, en vue de leur droit à l'inscription comme Indiens. Le projet de loi C-31 visait à éliminer la discrimination à l'encontre des femmes dans les dispositions relatives à l'inscription de la *Loi sur les Indiens*. Depuis lors, tous les Indiens inscrits sont soumis à la « clause limitant la deuxième génération » qui entre en jeu après deux générations successives de mariages avec des non-Indiens, d'un sexe ou l'autre. Cependant, la discrimination sexuelle exercée par la Loi n'a pas été entièrement palliée par le projet de loi C-31 » (Association du Barreau canadien, 2010). Comme le

I told them that this is where I was born, this is where my people are, and one of the things that was brought up was that intelligent Indians nowadays should do away with reserves, they shouldn't be a part of that. [The judge even asked] `` Why do you even want to be a part of that? How come you want to be connected with a reserve? We all know what reserves are like. You should be glad a white man married you (29:41-30:07).

Malgré les luttes passées et à venir qu'ont menées et mènent encore les femmes autochtones afin de retrouver un statut égalitaire (au sens traditionnel et moderne du terme) dans et à l'extérieur de leurs communautés, le choix des interlocuteurs/interlocutrices et la force des témoignages sélectionnés par la cinéaste pour dépeindre le caractère moral de ces femmes-guerrières illustre d'abord le refus d'Obomsawin de s'engager dans un discours de victimisation de la femme autochtone. De même, en préconisant ce mouvement de va-et-vient latéral d'une interlocutrice à l'autre, du mode de vie traditionnel aux défis de la modernité, en cela appuyé par un discours d'où ressort le pouvoir des femmes relié à la transmission de la connaissance, le documentaire laisse une vive impression que toutes ces femmes, peu importe leur situation, sont unies par un lien filial indissoluble. En cela, la dernière séquence conclut admirablement le documentaire, dans un mouvement circulaire reliant le thème de la naissance présent au début du film (accouchement) aux derniers moments de la vie d'une femme crie âgée de 108 ans, Agatha Murray-Gutting, qui accompagnée de ses filles, petites-filles et arrière-petites-filles, partage ses impressions quant au passé et au

rapporte Marie Jane Norris (2009), la plupart des femmes autochtones considèrent que *l'Acte sur les Indiens* a joué un rôle significatif dans la destruction du rôle traditionnel de la femme dans les sociétés autochtones, en imposant l'adoption d'un système patriarcal « *where along with her status, a woman lost her band membership and with it, her property, inheritance, residency, burial, medical, educational and voting rights on the reserve* » (Silman, 1987).

statut de la femme vis-à-vis la Terre Mère et le grand créateur, la beauté et la simplicité de sa parole, accentuées par un gros plan de son visage où se profilent les nombreux sillons de son parcours, contribuant à infléchir au propos la douceur du poème :

In the past in springtime it was so beautiful. You could hear the birds really sing... and the partridges used to do their dances and that's the time I would set up my snares to catch them. It was so beautiful that you thought life would go on and on in this manner. The Great Spirit created a woman and made her mother of many children. The Great Spirit has affection and sympathy for the woman. And when a woman speaks she should be highly respected and so should her children because they are so precious (50:14-51:32).

En résumé, alors que le film présente à première vue une facture féministe en donnant le pouvoir de la parole à des femmes issues d'une culture minoritaire, la cinéaste souhaite demeurer à l'écart de toute étiquette en déclarant dans une épigraphe située au début du documentaire qu'il n'existe pas de *elle* ou *lui* dans les langues autochtones (*in all our languages*). Il n'empêche que le message véhiculé à travers une narration qui redonne le pouvoir au discours des femmes, en accentuant l'importance de leur rôle en tant que mères, grand-mères et transmettrices de la langue, des récits et d'un mode de pensée d'où émerge un *féminin-sacré* renouvelé à travers la parole et les actions de ces matrones-guerrières (*word warriors*⁸⁵), fait d'Obomsawin une porte-parole pour le droit des femmes, autochtones et allochtones, qui s'engagent dans le sentier de la revendication et de la réappropriation d'un statut bafoué par la domination

⁸⁵ Le terme *word warriors* fut d'abord utilisé par Dale Turner (2006) pour décrire un des moyens utilisés par les peuples autochtones pour résister à l'oppression, ces « guerriers des mots » (intellectuels, penseurs, conteurs autochtones) utilisant la parole et le discours comme stratégies de résistance et de réappropriation culturelle.

d'un système patriarcal. Ainsi, en créant cet espace pour la parole au sein d'un médium qui permet une vaste diffusion de cette dernière tout en agissant comme un filtre qui adoucit le regard, elle invite les femmes à se réapproprier leur espace et à décoloniser leur pensée. Enfin, en suggérant, à travers les exemples de femmes présentées dans le récit « des stratégies locales d'accommodement et d'affirmation face à l'ordre symbolique de la société dominante » (par exemple les femmes inuit produisant et vendant des gravures via une Coop montréalaise réunissant les femmes de plusieurs clans/nations) elle participe à l'émancipation de son peuple sans aborder de manière agressive des sujets épineux tels que l'oppression des femmes ou l'activisme politique, la beauté de son œuvre se situant dans cet espace qui appréhende la parole telle une berceuse appelée à calmer les esprits échauffés et transformer la douleur en victoire.

Chapire 4 – Le Wapikoni Mobile et la redéfinition de l’identité autochtone

4.1 La jeunesse autochtone et le re-tissage des liens intergénérationnels

La décimation des populations autochtones des Amériques, qui passèrent de 112 millions d’habitants à environ 5,6 millions d’habitants en l’espace de 400 ans, a entraîné non seulement un bouleversement et une restructuration profonde des modes de vie traditionnels, mais aussi, et surtout, une profonde résilience ainsi qu’une volonté de faire un front uni, la plupart des nations ayant au cours du temps renoncé aux vieilles rivalités intertribales pour se regrouper sous une même bannière, celle des Premières Nations ou Premiers Peuples. À cet égard, au moment où ces lignes sont rédigées (janvier 2013) se déploie avec force un mouvement qui, ayant pris racine au Canada via la grève de la faim entreprise par la chef de la nation d’Attawapiskat Theresa Spence, se transforme peu à peu en soulèvement collectif (et international) de revendication et de reconnaissance (*Idle no more*⁸⁶) des peuples autochtones des Amériques et d’ailleurs. Appuyé par une quinzaine d’organisations, notamment Amnistie Internationale Canada, l’Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, le Sommet des Premières Nations et le parti politique Québec Solidaire, le mouvement *Idle No More* contribue à sortir les Autochtones de l’inertie dans laquelle les avait plongés leur mise en tutelle par l’État et surtout à ressouder les liens communautaires et intergénérationnels, en ralliant pour les besoins de la cause les aînés ainsi que les plus jeunes générations, deux

⁸⁶ Le mouvement *Idle no more* (Jamais plus l’inaction) désigne le mouvement de contestation des Premières Nations, Métis et Inuit du Canada déployé en réaction à l’adoption par le gouvernement fédéral d’une loi omnibus, la Loi C-45, sanctionnée par le parlement canadien. Par ce soulèvement initié par quatre femmes autochtones, les Premières Nations cherchent à mettre fin à l’inertie qui caractérise depuis plusieurs siècles les relations entre l’État et les autochtones.

catégories sociales qui demeurent à ce jour séparées par un énorme fossé temporel et culturel. En effet, dans un contexte où dans la plupart des communautés autochtones la jeunesse⁸⁷ (moins de 30 ans) représente plus de la moitié de la population (cette proportion pouvant atteindre 70% dans plusieurs communautés)⁸⁸, la question de la transmission culturelle face aux relations intergénérationnelles demeure une préoccupation première ainsi qu'un enjeu de taille pour les jeunes autochtones, les réalités contemporaines des dernières générations étant le plus souvent abordées en terme de rupture culturelle, de crise identitaire ou encore de pertes de repères (Jérôme, 2005, p.3). En effet, comme le soulignent Bousquet (2005), Collin (1988), Jérôme (2005), Poirier (2009) et Larose et al. (2001) les problèmes liés au décrochage scolaire, à l'alcoolisme, à la violence familiale, à la toxicomanie et au suicide sont d'une part exploités par les médias pour répandre les stéréotypes d'une jeunesse autochtone délinquante et d'autre part, utilisés par les chercheurs qui concentrent généralement leurs travaux sur les problématiques vécues par les jeunes autochtones, au détriment de recherches qui pourraient être axées par exemple sur les pratiques innovantes de revitalisation, de solidarité et de responsabilités initiées par ces nouvelles générations qui, outre les nombreux obstacles et défis quotidiens liés à l'isolement et à la

⁸⁷ En ce qui concerne l'épineuse question de la jeunesse autochtone, Jérôme (2005, p.2) souligne que les Occidentaux cherchent à tout prix à cerner les limites d'une catégorie sociale à contours flous, alors que pour les autochtones, la jeunesse est une *création de l'esprit*, une personne âgée de 100 ans pouvant « vivre sa jeunesse encore ». Ceci étant, la catégorie des jeunes doit être envisagée (selon l'Atikamekw Mary Coon) par rapport à la relation qu'entretiennent les nouvelles générations avec leur environnement. De la même façon, un aîné (sage) peut-être considéré comme tel à un âge variable (entre 40 et 120 ans).

⁸⁸ Plusieurs facteurs justifient cette croissance démographique dans les communautés autochtones, parmi lesquels nous retrouvons un taux de mortalité infantile moins élevé, une diminution des décès liés aux maladies épidémiques et, comme le souligne le documentariste Richard Desjardins dans son documentaire *Le peuple invisible*, une tendance pour les jeunes femmes autochtones (25 ans et moins) d'avoir de multiples grossesses rapprochées, dans le but avoué d'empocher les prestations familiales accordées par le gouvernement à l'arrivée d'un enfant.

sédentarisation, réussissent à investir « de nombreux espaces d'expression, [à s'organiser] au sein de structures permettant de faire valoir leurs points de vue, à s'approprier de manière active des éléments culturels véhiculés par diverses influences et à construire un monde en-dehors de leur communauté » (Jérôme, 2005, p.3). À cet effet, dans un ouvrage consacré à cette « nouvelle catégorie sociale » que constitue la jeunesse autochtone, une catégorie qui est vraisemblablement apparue « au moment où ont cessé les rites initiatiques qui consacraient le passage de l'enfance à l'âge adulte⁸⁹ », plusieurs auteurs (Jérôme, Poirier, Gagné, Belleau) mettent en lumière les défis des jeunes autochtones qui, faisant face à une dualité quotidienne, doivent s'atteler à des tâches colossales telles que le retissage de l'ordre social, l'exploration de nouvelles voies d'engagement avec les allochtones ainsi que la redéfinition des institutions, et ce « à partir de la réalité des communautés contemporaines et d'un nouveau rapport (sédentarisation) avec le territoire » (Poirier, 2009, p.26), comme en témoigne la jeune inuk Mona Belleau qui exprime ainsi les pressions subies par sa génération :

En tant que jeunes autochtones, nous vivons une dualité quotidienne. Nous avons des pressions venant tant de notre culture que de la culture majoritaire de notre pays. Nous devons nous refermer sur nous-mêmes pour approfondir la connaissance de notre culture tout en nous ouvrant sur le monde qui nous entoure pour nous enrichir d'une culture souvent étrangère à la nôtre. Idéalement, pour perpétuer notre culture ancestrale, il serait souhaitable que nous échangeons avec notre famille dans notre langue maternelle, que nous connaissions les chants ou les jeux traditionnels, que nous sachions pêcher, chasser, trapper. La société mondialisée actuelle nous pousse plutôt à réussir nos études, à avoir de

⁸⁹ Poirier rajoute à ce sujet que la jeunesse comme catégorie sociale « fait son apparition une fois que l'État prend possession des territoires autochtones, impose la scolarisation obligatoire et intervient directement dans les structures et dynamiques sociales locales, [...] les groupes d'âge étant traditionnellement envisagés davantage dans leur complémentarité, alors que les catégories jeunes-aînés cherchent à souligner à la fois une rupture et une nostalgie » (2009, p.22-24).

l'ambition, à occuper un bon emploi et à avoir un bon revenu (2009, p.9).

En outre, ce discours persistant sur « le choc des cultures » ou sur l'apparent « biculturalisme » des nouvelles générations ayant grandi dans les réserves s'explique dans un premier temps par le positionnement des jeunes au regard de deux générations distinctes, celle des aînés qui ont vécu un mode de vie nomade et reçu de leurs parents les enseignements traditionnels, et celle de la génération suivante qui, ayant subi la déchirure identitaire, ne sont guère en mesure de servir d'agents médiateurs entre les jeunes et les aînés (Jérôme, 2008, p.8). Dans un second temps, Dominique Collin évoque la présence d'une idéologie de la condition autochtone mise à contribution par les sociologues, et qui se centre principalement sur les concepts de crise d'identité, de domination et d'acculturation, autant de concepts servant à « définir ce que devrait être *le véritable Indien* » et donnant du même coup naissance à cette vulgate affirmant que l'Autochtone est coincé entre deux cultures. Pour les jeunes autochtones, renchérit l'auteur, la tension entre les deux métaphores de la culture « qui tantôt s'opposent, tantôt se complètent » fait en sorte qu'ils sont d'abord coincés non pas entre deux cultures, mais bien entre *deux manières de penser la culture*, la déchirure identitaire ne constituant pas une crise d'identité individuelle « mais un effet imprévu et pervers de l'idéologie de la condition autochtone abritée derrière la rhétorique politique, les programmes d'intervention et les stratégies de développement dominantes dans le milieu autochtone, et qui agit comme une puissante lentille déformante sur les efforts de définition d'une identité autochtone contemporaine » (1988, p.61). De même, la promotion d'une vision essentialiste de la culture amérindienne, où « cette essence de

l'être autochtone n'est pas perçue à travers ce que les Autochtones sont aujourd'hui, mais en regard de ce qu'ils font avec ce qu'ils sont » (*devoir-être*) participe à un découpage de l'identité autochtone axé sur les transformations plutôt que sur les continuités, « toute transformation dans les savoirs-faires courant le danger d'être considérée comme une rupture avec le savoir-être, celui-ci ne correspondant plus, du coup, à la perception du *devoir-être* imposée et véhiculée entre autres par les processus de négociation » (Laurent, 2005b, p.21).

Suivant cette ligne de pensée, Marie-Pier Bousquet, dans une étude réalisée auprès de jeunes Algonquins/Anishnabeg issus de 12 communautés autochtones du Québec, aborde la thèse du fossé entre les générations, le conflit intergénérationnel étant supposément nourri par le fait que les aînés et les jeunes autochtones ne partagent plus la même culture ainsi que par « la tension engendrée par le devoir de redéfinir une culture, dans un contexte de vie de réserve » (2005, p.8). Or, s'il est vrai que le processus de sédentarisation (1850-1960) des Autochtones et les changements qui l'accompagnèrent eurent un impact considérable sur les relations aînés/jeunes en mettant en opposition la tradition et la modernité, l'auteure constate que, malgré le fait que « l'idée de ne rien savoir sur la culture est une constante dans les discours de tous les informateurs interrogés [...] les jeunes Algonquins font état de connaissances et de représentations du monde qu'ils ont en commun avec les générations précédentes », connaissances fondamentales parmi lesquelles nous retrouvons la croyance en Kokodi ou Windigo⁹⁰,

⁹⁰ Selon Mireille Thibault (2011), la croyance au Wendigo (ou Windigo) amérindien est rapportée par les Algonquins du nord des États-Unis et du Canada, plus particulièrement chez les Ojibways-Saulteaux et les Cris. Bien que plus rarement citée chez les populations inuit, elle est également connue parmi ces communautés. Les récits de Wendigo sont constitués de deux facettes soit celle du monstre géant au

l'importance accordée à la médecine du rêve et l'attention portée aux signes venus de la nature « sous forme d'un événement anormal qui met généralement en scène un animal ou un être humain décédé, et annonceurs de mauvais augure » (*ibid.*, p.9). De plus, selon les faits rapportés, les jeunes Algonquins excluent de leur réalité contemporaine la notion de culture algonquine, celle-ci faisant davantage référence selon eux à une tradition pouvant être conceptualisée en termes d'espace (le bois ou la manière de vivre jadis dans cet espace évoquant le souvenir, versus la vie moderne dans les réserves) plutôt qu'en termes de temps, des éléments tels que la grosse toile des tentes, le thé pris dans la toundra et le hors-bord, qui sont généralement dissociés d'éléments tels que les maisons des villages, l'alcool et la drogue peuvent être mis en relation avec des objets plus modernes qui suggèrent un mode de vie en forêt, tels les tronçonneuses et les quatre-roues (*ibid.*, p.10). Cette manière d'envisager globalement la culture en termes de séparation, comme si cette dernière « appartenait au passé et relevait de l'avoir culturel plutôt que de l'être culturel » (Poirier, 2009, p.30) semble par ailleurs grandement influencée par le point de vue des aînés, ces derniers déplorant le fait que les jeunes ignorent ou ne sont pas aptes à recevoir les enseignements traditionnels, comme le confirme ces témoignages de Simon, Anishnabe âgé de 23 ans et d'une jeune Inuk :

Les aînés, ils disent que la culture est en train de se perdre, qu'on va pas assez dans le bois, qu'on parle plus la langue. Puis quand qu'on va dans le bois, on n'écoute pas assez, on se couche trop tard, on se lève pas assez tôt, on fait pas les choses comme il faut. Puis qu'on fait juste courailler, que dans le temps c'était pas de même. Des fois, je trouve que c'est décourageant. Ils voient pas que les choses ont changé. [...]

coeur de glace qui dévore les Amérindiens et celle qui décrit le phénomène d'un individu qui devient possédé par l'esprit du Wendigo.

Ou ben ils le voient, mais ça les décourage. Mais c'est comme ça, on va pas retourner dans le bois (Bousquet, 2005, p.9).

Une aînée m'a dit que je ne pourrai jamais apprendre les façons de faire inuit, car un de mes ancêtres était non-Inuit. Je n'ai rien répondu, car ma grand-mère m'a appris à respecter les aînés, mais cette remarque m'a fort blessé. Ma grand-mère m'a expliqué et appris à ne pas faire mal aux autres, à écouter et à respecter les aînés. Mais je trouve cela parfois difficile, car les aînés ont parfois des paroles dures (Jérôme, 2005, p.9).

La question de la compréhension des aînés, qui ne partagent généralement pas les mêmes repères culturels, spatiaux, temporels, linguistiques ou conceptuels que les jeunes, demeure ainsi au cœur des difficultés relationnelles qui se révèlent être un obstacle à la transmission d'un *savoir-faire* et d'un *savoir-être* que réclament par ailleurs de plus en plus de jeunes autochtones qui espèrent un investissement par les aînés « des espaces d'expression et d'apprentissage des jeunes, telles les écoles » (*ibid.*, p.9), ceux-ci inscrivant aujourd'hui encore leur expérience de vie dans un rapport de parenté et de filiation, la famille et les liens de parenté demeurant les premiers référents identitaires, « le sens de la communauté, le sens d'appartenance, de solidarité et de responsabilité face à la famille élargie imprégnant l'univers de l'enfant et du jeune autochtone » (Poirier, 2009, p.23). Ceci dit, l'on voit se multiplier, depuis les deux dernières décennies, le nombre d'initiatives visant le rapprochement des générations, telles que les rassemblements spirituels et les projets communautaires ces derniers offrant un contexte de rencontre propice à l'échange et au partage des connaissances. De même, l'inauguration, dans les décennies 1970-1980, d'écoles « indiennes » (telle la *Mohawk Indian School* dont il est question dans le documentaire d'Alanis Obomsawin *Mother of Many Children*) cherchant à réparer les dommages causés par le rouleau compresseur de

l'école publique qui fut un « agent de colonisation, d'assimilation et de contrôle par excellence » qui intégrèrent au sein de leur cursus scolaire⁹¹ ainsi que de programmes visant la maîtrise de la langue locale et l'apprentissage des pratiques et savoirs traditionnels, contribuèrent à réduire le fossé intergénérationnel, en ce sens où « dans le milieu autochtones, le maintien, la reconnaissance et la transmission des langues vernaculaires représentent des enjeux sensibles et des luttes constantes [...] la langue demeurant à ce jour un critère de différenciation entre les aînés (dont la langue reflète leur vécu de chasseurs-cueilleurs) et les jeunes » (Poirier, 2009, p.27). Dans la même veine, la création de regroupements pour les jeunes autochtones et Inuit tels que *Le Conseil des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador* (APNQL) qui se donne pour mission première « de travailler à l'amélioration des conditions de vie des jeunes autochtones » le *Labrador Inuit Youth*, qui s'assure « que la vision des jeunes contribue à façonner le Nunavut » et le *Saputiit Youth Association of Nunavik*, qui organise des « activités sociales et récréatives à l'intention des jeunes (et où siègent des aînés), circonscrit la présence des jeunes au sein des nations autochtones et inuit, ces espaces institutionnels d'expression visant l'implication des nouvelles générations dans les sphères économiques, politiques et sociales de leurs communautés, tout en s'assurant que « la culture et les traditions reviennent aux jeunes » (Jérôme, 2005a, p.15). Enfin, il est important de mentionner le rôle non négligeable joué par l'art et les nouvelles

⁹¹ Selon François Larose et al. le mouvement de prise en charge de l'éducation autochtone dans les communautés se situe « dans la continuité des principes exprimés par la Fédération des Indiens du Canada (1972), ces principes prenant racine dans la volonté d'affirmation d'une identité et du droit à la construction d'un projet de société particulier à chacune des Premières Nations » le système scolaire autochtone visant « la qualification de l'individu, mais aussi le développement d'un sentiment d'appartenance nécessaire à l'exercice d'une citoyenneté prioritairement autochtone et secondairement canadienne ou québécoise » (p.152).

technologies dans la réparation du tissu social, la scène musicale, les médias sociaux, les forums de discussion (Internet), le théâtre et le cinéma se présentant comme de nouveaux espaces d'expression pour les jeunes et comme des agents médiateurs pour diverses générations, l'apprentissage du tambour (*tewekan*) ou la réalisation d'un documentaire sur la vie dans la forêt servant par exemple de prétextes aux jeunes autochtones se cherchant une motivation nouvelle pour reprendre contact avec les aînés. C'est ainsi qu'au Québec des formations telles que les *Wemotashie Singers*⁹² (Atikamekw), les *Buffalo Hat Singers* (diverses nations) et des projets collaboratifs tels que celui initié par Karoline Truchon (*La photographie comme bâton de parole*) ou par le programme *Trickster*, qui permet aux Autochtones âgés de 8 et 14 ans de participer à la mise en scène d'un conte traditionnel (via des ateliers de théâtre et de cirque) qui sera par la suite joué devant la communauté, font ressortir l'importance accordée par les jeunes autochtones au facteur relationnel, le médium artistique se présentant d'abord comme un espace propice au resserrement des liens communautaires et interpersonnels, comme l'illustrent ces commentaires de Truchon rédigés suite au projet de photographie réalisé avec de jeunes innus :

Plusieurs mentionnent que la production artistique des Autochtones foisonne d'imageries émanant de la relation symbolique et symbiotique qu'ils entretiennent avec la terre et la nature [...] D'autres ajoutent que les photographes et vidéastes autochtones feraient autant dans le documentaire que dans l'artistique et utiliseraient les éléments techniques comme des métaphores [...] Néanmoins, ce qui caractériserait la production artistique des Autochtones ne relèverait pas de

⁹² Voir à ce sujet l'article de Laurent Jérôme (2005b) sur la pratique du tambour dans les communautés autochtones du Québec, où l'auteur met en relief l'importance (culturelle, spirituelle) de cette pratique qui se veut le symbole « d'une spiritualité affirmée entrant dans le cadre d'un mouvement d'appropriation culturelle initié par les membres de la génération des pensionnats » et qui trouve une relève enthousiaste chez les plus jeunes générations (2005a, p.25).

ses aspects techniques. Le facteur principal de différenciation serait plutôt d'ordre relationnel [...] Leur façon de travailler s'appuierait sur la nécessité de relations interpersonnelles plutôt que sur des intrusions forcées, contrairement aux non Autochtones qui se trouveraient dans des situations similaires (2005, p.95-97).

Dans cet ordre d'idées, nous souhaitons nous pencher davantage sur l'importance accordée par les jeunes autochtones au facteur relationnel qui demeure omniprésent dans toutes les sphères du quotidien, et qui, d'un point de vue artistique, demeure un concept central à ce que nous avons précédemment défini comme l'esthétique du sacré. À travers l'étude du projet Wapikoni Mobile, un studio de création musicale et cinématographique ambulant destiné aux jeunes autochtones du Québec, nous verrons comment le cinéma et plus spécifiquement l'intégration d'une esthétique du sacré privilégiant l'effort collaboratif et le retissage des liens, participe à une réconciliation intergénérationnelle rendue visible à travers la démarche des jeunes cinéastes ainsi que dans le contenu des courts-métrages réalisés par ces derniers.

4.2 Le projet Wapikoni ou la naissance d'une fleur nomade

Le Wapikoni Mobile, initié en 2001 par la réalisatrice Manon Barbeau, est fréquemment décrit (Faradji, 2009, Dudemaine, 2007-2008, Lopes, 2011) comme un projet d'intervention socioculturelle fournissant aux jeunes autochtones les outils et les conditions propices à la reconnaissance identitaire et à la réinsertion sociale, à travers la réalisation et la diffusion de courts-métrages et d'enregistrements musicaux qui agissent comme véhicule de transmission de leur langue et de leur culture. Le studio de création ambulant, qui sillonne les routes du Québec depuis les huit dernières années, offre aux

Autochtones vivant dans les réserves l'opportunité de s'exprimer à propos de sujets d'actualités dans leur communauté (suicide, décrochage scolaire, violence conjugale et dynamiques familiales, problèmes de consommation) et de renouer avec les éléments plus traditionnels de leur culture, particulièrement en ce qui a trait aux rapports intergénérationnels et au réapprentissage de la langue. Le nom même du projet, Wapikoni⁹³ (signifiant *petite fleur* en atikamekw) et Mobile (nomade) révèle à la fois les origines et la mission de cette entreprise ambitieuse qui souhaite avant tout révéler les talents et la créativité d'une génération cherchant à se redéfinir à partir de nouveaux critères où s'entrecroisent tradition et modernité. Par ailleurs, alors que Bruno Cornellier (suite au visionnement du film Wapikonien réalisé par Mathieu Vachon *Escale à Kitcisakik*, 2010) reproche au court-métrage de projeter l'image d'une « entreprise d'autobéatification pour un groupe de jeunes producteurs médiatiques québécois et francophones dont la mission est de s'intégrer temporairement au sein de certaines réserves autochtones québécoises et de convaincre l'Indien [...] d'accepter le don ou l'opportunité d'éducation médiatique et de mentorat qui lui est présenté par la vidéaste blanche », il suffit de discuter quelques instants avec l'équipe Wapikoni pour comprendre la nature collaborative de l'aventure wapikonienne, où la découverte, la révélation, le partage et le respect de la culture autochtones demeurent omniprésents (2011, p.144-145). À cet égard, la franchise et la candeur avec lesquelles le documentaire *Escale à Kitcisakik* dépeint le quotidien d'une communauté vivant dans des conditions de survie précaires, sont garantes d'une entreprise qui ne vise non point «

⁹³ Plus précisément, le studio Wapikoni porte le prénom d'une jeune femme atikamekw qui, ayant travaillé avec Manon Barbeau pendant plus d'une année à la scénarisation d'un film, est décédée tragiquement dans un accident d'automobile.

l'autobéatification » du projet comme le mentionne Cornellier, mais qui choisit plutôt la transparence et la vulnérabilité comme moyen de rejoindre la population. Que ce soit à travers les témoignages de jeunes réalisateurs anishnabeg tels que Kevin Papatie, Délia Gunn ou Evelyne Papatie, ces derniers révélant en toute confiance devant la caméra des fragments de leur existence, (problèmes de consommation, suicide de proches, fracture des liens intergénérationnels) où à travers la capture de ces moments d'intimité, de chaleur et parfois même d'impuissance vécus entre les formateurs et leurs recrues, il est clair que le type de relation développé par les protagonistes ne tient pas compte d'une quelconque hiérarchie (Blanc/Autochtone ou mentor/pupille), la nature des liens tissés étant d'abord caractérisée par la réciprocité des échanges et peut-être aussi par une admiration mutuelle, chaque parti apprenant quelque chose de lui-même au contact de l'autre, comme le souligne Kevin Papatie dans *Escale à Kitcisakik* :

Quand tu regardes la gang du Wapi, quand ils viennent ici, c'est pour se ressourcer. Ils ne viennent pas juste pour travailler, ils viennent connaître le monde qui vit ici, [ils voient] que les conditions sont difficiles, mais qu'ils [les habitants de la communauté] arrivent à s'adapter. Même chose pour moi quand je vais là-bas, y'a un échange de vies que j'apprécie. On n'a pas fini d'apprendre de vous autres, pis vous autres aussi vous avez pas fini d'en apprendre de nous autres. Ça va se faire sur des millénaires, des centenaires. [Ça a pris] en dedans de 400 ans pour apprendre qu'il faut écouter l'autre (46:58-47:43).

Cela dit, cet apprivoisement mutuel de l'*autre* demeure un processus sans cesse mouvant, lequel se heurte bien souvent à des résistances, à des blessures, à une impuissance enfin qui surgit lorsque le contexte n'est guère favorable à la communication et à la reconnaissance. Pour ces raisons et pour plusieurs autres encore,

le Wapikoni ne tente point d'éviter les écueils ou de revendiquer une quelconque gloire ou paternité associée au « sauvetage » de ces jeunes en difficulté, car si plusieurs individus affirment avoir trouvé une porte de sortie (problèmes de drogue ou d'alcool, absence de motivation, dépression) à travers leur participation au projet, d'autres continuent de nourrir les mêmes schèmes, l'argent récolté (prix, participation à une conférence, etc.) servant par exemple à nourrir des dépendances.

Par ailleurs, alors que l'on attribue généralement la « maternité » du projet à Manon Barbeau, celle-ci est prompte à remettre les pendules à l'heure en précisant que le Wapikoni est une cofondation ayant nécessité temps et investissement, la réalisatrice ayant déployé patience et persévérance non seulement pour gagner la confiance de ses futurs partenaires (le Conseil de la nation atikamekw et le Conseil des jeunes des Premières Nations), mais aussi celle de l'aîné atikamekw Charles Cocoo et des jeunes autochtones de Wemotaci, qui la mirent à l'épreuve dès leur première rencontre de travail :

C'était difficile de recruter les jeunes des Premières Nations, mais ils étaient très présents et c'était formidable... Et puis j'ai été testée par les participants eux-mêmes; des participants qui étaient partis fumer pendant la période de scénarisation et qui étaient rentrés me dire : « Moi mon grand-père quand il y a eu une famine dans la communauté, il a rêvé où se trouvait le troupeau et il a dit au village « le troupeau est là » et donc on a pu aller le chasser et puis on a pu nourrir le village ». Et Denis (un autre participant) m'a dit : « mon grand-père à moi il voulait pas mourir, il était vieux et puis le tonnerre venait le chercher chaque printemps et il refusait d'y aller et puis finalement il a dit oui et depuis ce temps-là le premier éclair du printemps c'est mon grand-père ». Et moi je les ai crus sur parole et c'est à partir de ce moment-là que je me suis sentie complètement acceptée (Bertrand, entrevue avec Manon Barbeau, 2012).

L'enracinement de la vision wapikonienne dans l'établissement de relations de confiance et de respect, où les formateurs (pour la plupart des non Autochtones, du moins dans les premières années du projet) recrutés doivent faire montre de tolérance, d'ouverture et d'une grande capacité d'adaptation, vu les conditions de vie difficile dans les réserves, la méfiance des Autochtones issus de l'époque des pensionnats et l'importance accordée aux activités traditionnelles ainsi qu'à un rythme de vie ne devant point être bouleversé par l'arrivée de la roulotte, a permis aux participants de forger des alliances qui ont assuré la viabilité et surtout la continuité du projet qui perdure à ce jour. De même, alors que de nombreuses initiatives d'interventions sociales auprès des jeunes autochtones se sont heurtées au mur impénétrable de l'incommunicabilité, Manon Barbeau attribue le succès (qu'elle relativise) du Wapikoni d'abord à cette approche non institutionnelle⁹⁴ et « mobile », en ce sens où le fait de « rouler vers eux, c'est déjà de leur dire qu'il vaille la peine que l'on aille vers eux » ainsi qu'au travail des formateurs qui sont présents non seulement pour prévaloir les jeunes d'un apprentissage technique, mais pour apprendre à connaître les rêves, aspirations et sensibilités des individus et de leur culture (Bertrand, entrevue avec Manon Barbeau, 2012). À cet égard, le site Internet du Wapikoni (Wapikoni.tv) contient de nombreux témoignages de jeunes réalisateurs autochtones qui révèlent (par écrit ou dans des capsules vidéos) avec candeur leur expérience au sein du projet, l'essentiel de leur discours exprimant la façon dont le Wapikoni a changé personnellement et professionnellement leur vie, en leur apportant,

⁹⁴ Dans une entrevue réalisée avec Manon Barbeau en août 2012, celle-ci précise que le Wapikoni est d'abord un lieu de rassemblement misant sur une approche personnalisée, où les jeunes « peuvent jouer de la guitare et ne rien faire, ou partir à la chasse » le message principal envoyé aux jeunes autochtones étant « que l'on tient à leur présence, que l'on tient à eux et que l'on croit en leur talent ».

comme le souligne Mahikan Meskano (Atikamekw) « un rêve, des désirs de dépassement, une voix » et en leur permettant de sortir de l'isolement relatif à la vie dans les réserves pour « produire des documentaires qui visent la sensibilisation et la conscientisation collective concernant le territoire, la culture et la protection du patrimoine » (Henman W. Niquay, Attikamekw). De même, des sujets tels que le renversement de la représentation autochtone (Gloria Coocoo, Atikamekw), la reconnaissance communautaire (June Kîsîs Anichéapéo, Anishnabe), l'ouverture interculturelle et pantribale (Madjick, Innu) et les opportunités de voyage et de carrière (Abraham Côté, Anishnabe) sont également mentionnés, le témoignage de Tshiuétin Vollant (Innu) résumant quant à lui le cœur de la mission wapikonienne, soit la volonté de se connecter à la réalité des jeunes autochtones et les aider à matérialiser leurs rêves et espoirs cachés :

Pour nous, la raison sociale du "Wapi" c'est de faire des films et de la musique avec nos dedans. Quand nous rentrons dans l'univers "Wapi", on ne sait jamais avec quoi on va ressortir. Mais une chose est sûre : le produit final est égal à l'effort fourni. J'ai fait 3 films avec eux. J'ai toujours été satisfait de leur façon d'être avec nous, les jeunes. Je pense que le Wapikoni est devenu un modèle d'organisme qui fait affaire avec les jeunes autochtones. Les autres ont un gros handicap que le "Wapi" n'a pas, ils ne peuvent pas se connecter à la réalité des jeunes autochtones. Juste à regarder quelques films, on peut y ressentir le cœur des jeunes battre et y entendre les chants de la relève. Je ne connais pas d'autre organisme qui peut rallumer le feu d'un jeune aussi facilement. Depuis que je participe, j'ai gagné en estime. Je suis plus confiant dans les choses que j'entreprends. Aujourd'hui, je peux leur dire merci. Mes idées et mes opinions sont écoutées dans ma communauté. La vie m'a ouvert des portes et me permet d'espérer encore mieux⁹⁵.

⁹⁵ Ce témoignage et plusieurs autres peuvent être retrouvés à : <http://Wapikoni.tv/escales/journaux-de-bord-des-escales>

Ainsi, l'adoption d'une approche centrée sur le respect des aspirations des individus, mais aussi sur les besoins des communautés qui, par ailleurs, ont fait appel au Wapikoni dans des contextes particuliers ou des périodes de l'année se révélant plus difficiles pour les jeunes, par exemple lorsque le taux de suicide est à son plus fort, (Lac Simon, Opticivan, Uashat) lorsqu'une industrie (mines) ferme ses portes, (Schefferville) ou encore lorsqu'une communauté ressent fortement l'isolement géographique (La Romaine), participe à ce que nous avons décrit antérieurement comme étant une nouvelle vision du sacré autochtone, et où la guérison de blessures centenaires passe inévitablement par cette présence-conscience des liens communautaires et intergénérationnels à ressouder, ainsi que de ce feu-mémoire à rallumer dans le cœur des individus, toutes générations confondues. Il suffit d'assister aux projections organisées dans les communautés à la fin de chaque escale pour constater le degré d'implication de divers membres de la réserve (pompiers, policiers et stations de radio prêtant leur équipement ou prodiguant des conseils, aînés aidant à la traduction, Conseil de bande offrant un soutien financier ou le logement à l'équipe Wapikoni, mères et grand-mères préparant un buffet traditionnel pour la projection) dans le processus de création, les projections devenant alors un événement festif (nourriture, enfants qui courent, rires et pleurs des spectateurs, commentaires à voix haute sur le contenu du film ou sur le réalisateur) permettant à la communauté d'exprimer leur fierté envers les jeunes créateurs tout en ressoudant des liens, les œuvres contribuant par ailleurs à cicatriser les plaies et à partager les deuils et les victoires capturés par l'œil vigilant de la caméra.

En outre, la persistance et le dévouement du Wapikoni ont permis, et ce en dépit des épreuves engendrées par le manque de ressources financières ayant à une certaine période de son histoire menacé la survie même du projet⁹⁶, à plus de 2000 jeunes autochtones issus de 19 communautés (touchant sept nations) de participer aux ateliers de création, lesquels donnèrent naissance à environ 360 productions musicales et 450 courts-métrages vidéo, dont la présence et la reconnaissance furent assurées dans les festivals de films nationaux et internationaux, plusieurs d'entre eux récoltant par ailleurs de nombreux prix et mentions d'honneur (par exemple *Coureurs de Nuit* de l'Atikamekw Chanouk Newashish, *Kick it Now* de l'Anishnabe Louis-Philippe Moar et *L'Amendement* de l'Anishnabe Kevin Papatie). De même, alors que l'implantation de deux studios permanents dans les communautés de Wemotaci et de Kitcisakik offre aux jeunes autochtones responsables des studios davantage d'opportunités de création et de dépassement, l'enracinement du projet dans des structures stables diffusant le message d'une « présence » wapikonienne qui se veut constante et continue plutôt que ponctuelle⁹⁷, les programmes d'échanges réalisés avec de jeunes autochtones vivant à l'extérieur du pays (Amérique du Sud et Nouvelle-Calédonie) ont favorisé l'acquisition de nouvelles connaissances et compétences reliées à la réalisation audiovisuelle (par

⁹⁶ À cet égard, le Wapikoni s'est vu retirer une subvention importante (450, 000\$, ce qui représente environ la moitié de son budget annuel), décrétée par le gouvernement canadien en juillet 2011. Or, la contribution des communautés et de l'Assemblée des Premières Nations du Québec qui participèrent au financement de certaines escales, ainsi que l'implication de nombreux artistes autochtones et non autochtones (parmi lesquels nous retrouvons le chanteur rap populaire Samian, un Anishnabe, dont la carrière fut propulsée par le Wapikoni) qui organisèrent de nombreuses collectes de fonds tout en augmentant, de par leurs témoignages, la couverture médiatique associée au projet, ont assuré une présence continue du Wapikoni dans les réserves.

⁹⁷ Face à cette déclaration, Manon Barbeau rajoute un bémol, en soulignant le fait que le studio de Kitcisakik a été « un peu pris en otage » par un membre du conseil de bande qui loue le studio aux jeunes, tandis qu'à Wemotaci « le studio est plus actif mais il y a des hauts et des bas », la véritable solution de continuité se trouvant selon elle dans des visites plus fréquentes dans les communautés (Bertrand, 2012).

exemple les Boliviens favorisent une approche documentaire où l'entrevue longue occupe une très grande place, tandis qu'en Nouvelle-Calédonie on privilégie davantage une esthétique se rapprochant de celle préconisée par le cinéma direct), mais surtout celles reliées au partage d'une *autochtonité* rassembleuse offrant aux jeunes autochtones/indigènes/aborigènes un miroir dans lequel ils sont en mesure de se reconnaître. À cet égard, le court-métrage documentaire de l'Anishnabe Evelyne Papatie, *Des forêts de Kitcisakik aux forêts du Xingû* (2008), montre l'étendue des liens de solidarité (et les nombreuses similarités) unissant les Anishnabeg du Québec aux Ikepengs des forêts du Mato Grosso, au Brésil, tout en mettant en évidence comment il est parfois indispensable de sortir de chez soi (ou plutôt de sortir de soi) pour réaliser la valeur intrinsèque d'un héritage et d'une culture. Ainsi se déploient, à un rythme qui s'accorde aux frémissements des instruments à percussion liés aux poignets et chevilles des danseurs ainsi qu'aux voix harmonieuses des indigènes chantant un hymne ikepeng traditionnel, les images fluides d'un homme coupant à la machette des branches d'arbres, de femmes transportant au village cargaisons d'eau et de fruits, d'enfants jouant dans le sable et d'indigènes en costume traditionnel, ces derniers se préparant vraisemblablement en vue d'un rituel. Accompagnant ces images, la voix paisible, parfois hésitante de la narratrice, qui ponctue son récit de pauses semblant courtoisement céder leur place à la *parole de l'image*, nous raconte de manière poétique un retour aux sources faisant renaître en elle espoir et fierté, les retrouvailles (spirituelles) avec ses « frères » ikepengs la ramenant au pays de ses ancêtres, ce pays de l'âme où cet amour partagé pour une Terre Mère nourricière abolit toute frontière :

Kwe Anishnabeg! Des huttes de paille... Une impression de retour dans le temps... Un temps sans hâte, sans bouteille... Un temps de culture et de pêche... Un temps d'enfants, de rire et de ressourcement, où on s'aide comme on s'aime... où un Indien est un Indien, où un humain est un humain... Où j'étais moi leur petite sœur... Je n'étais pas dépaysée, leur terre existait déjà quelque part en moi. J'étais profondément en paix. Au cœur de chacun l'âme de la forêt, un pays de l'esprit, vivant, vibrant (0:30-2:58).

Puis, à travers des images juxtaposant les enfants de Kitcisakik si semblables aux enfants de Xingû, on comprend qu'il n'existe qu'un seul village, une seule communauté vivant une réalité métissée qui semble soudainement possible, un à-venir devant être réinventé à travers la mise en commun d'une mémoire, à travers l'entretien surtout d'une flamme devant être gardée vivante :

Anishnabeg vous êtes là à chaque instant en moi, j'ai rencontré cet ailleurs qui nous ressemble tellement et j'ai envie de rallumer la flamme... notre flamme anishnabe. Certains diront la pomme, rouge dehors, blanche dedans... moi je dis le fruit, assez mûr aujourd'hui pour s'inventer un nouveau chemin, en mocassins (3:49-5:09).

Dans la même veine, les courts-métrages de jeunes indigènes en provenance du Pérou (*Cuando el Bosque Habla*, 2012, Edward Norohna Pinedo) et de la Bolivie (*El Cazador y la Paraba*, 2011, Tattiana Uriarte Azahar et al.) reprennent dans le cadre de leurs projets quelques thèmes présents dans le film de Papatie, tels que la sauvegarde de la tradition et plus spécifiquement l'entretien de ce *savoir-être* autochtone présent dans le rituel et le conte (*Los dos lados del rio*, Christian Guerrero Urresti) ainsi que les défis de la modernité (*Que tal James?*, Fabricio Linares Santillán) le respect de l'environnement et le désir profond de faire entendre une voix étouffée par le discours

colonial et le paternalisme de l'État (*El silencio no es suficiente*, Chumbe Huamani Luis, Patrick Murayari Wesemberg), thèmes que nous retrouvons par ailleurs dans la grande majorité des créations wapikoniennes reflétant le sacré contemporain autochtone.

4.3 Les créations wapikoniennes et la mise en lumière du sacré autochtone

À la différence du contexte occidental non autochtone, où prédominent des valeurs centrées autour d'un individualisme libéral et d'une volonté de réussir axée sur la compétition et le repli sur soi, l'identité des jeunes autochtones du Québec repose principalement sur « le sens de la communauté, le sens d'appartenance, de solidarité et de responsabilité face à la famille élargie », ces valeurs faisant en outre partie intégrante des savoirs locaux et des expériences individuelles (Poirier, 2009, p.23). En examinant avec attention le corpus de courts-métrages (environ 200 œuvres) réalisés par les participants du Wapikoni, force est de constater la prédominance de thèmes mettant en évidence la centralité accordée aujourd'hui encore par les jeunes aux réseaux de parenté, aux logiques familiales et claniques ainsi qu'à l'attachement au territoire. De fait, l'attention portée à des témoignages généralement ancrés ou mis en relation avec un lieu spécifique (forêt ancestrale abritant l'esprit du monstre *Windigo*, rivière à truite où un aîné venait pêcher, rues désertes de la réserve où se perdent des *coureurs de nuits*⁹⁸) qui se présente comme une extension du corps parlant, le territoire révélant peut-être davantage sur les individus et leurs parcours de vie que ne le fait la parole, révèle comment les réseaux de parenté peuvent et doivent être reconnus comme une spécificité

⁹⁸ *Coureurs de nuit* est le titre d'un court-métrage réalisé par Chanouk Newwashish, et dans lequel le jeune réalisateur tente de montrer, à travers la « course éperdue et futile » des jeunes autochtones déambulant sans but dans les rues obscures de la réserve, comment « nos parents étaient coureurs de bois alors que nous, nous sommes coureurs de nuit » (Dudemaine, 2007-2008, p.51).

et une force de la contemporanéité des jeunes autochtones. De même, alors que le cinéaste Hopi Victor Masayesva associe l'esthétique du sacré à une quête du spirituel interpersonnel communautaire, le visionnement continu des courts-métrages wapikoniens permet de voir comment la recherche profonde de sens initiée par les jeunes autochtones trouve une voie d'accomplissement à travers un médium qui leur permet de se reconnecter à leur culture, entre autres à travers l'adoption commune et tacite (c'est-à-dire sans qu'il y ait concertation entre les différents réalisateurs qui sont issus de diverses communautés éloignées les unes des autres) d'une esthétique particulière plaçant les relations familiales et communautaires ainsi que la parole des protagonistes au premier plan. Appuyée en cela par des images poétiques où l'éclat du rayon de soleil sur une vague, le fragment de lumière perçant les nuages ou s'infiltrant à travers les branches des conifères et la confrontation entre les lumières froides de la ville (néons) et la chaleureuse flamme d'un feu de camp sont indicateurs d'une volonté d'entourer les protagonistes d'un halo lumineux qui protège et surtout qui rassemble les nations autochtones sous une même bannière, sous un même soleil, l'omniprésente voix *off* appartenant soit au réalisateur, soit à un aîné, raconte une histoire qui, malgré les variations de thèmes ou de personnages, exprime une volonté de guérir, la voix *protectrice* devenant ainsi l'outil par excellence de cette guérison en « préservant un sujet que menace son langage [et en] freinant la perte de substance que constituerait une communication parfaite » (Zumthor, 1982, p.234). À cet égard, Manon Barbeau évoquera en entrevue cette facilité qu'ont les jeunes à construire un récit à partir de la parole, « parce que la tradition orale n'est jamais très loin », et que cet héritage peut-être oublié en surface rejaillit avec force des profondeurs d'une mémoire entraînée pendant

des siècles à se souvenir et à se renouveler à travers des symboles (pictographes, wampum, éléments de la nature), des sonorités et des vibrations (éléments paralinguistiques de la voix et psychodynamiques de l'oralité) renvoyant à une intériorité qui résiste (contrairement aux mots) aux périples du temps. Prenant peut-être inconsciemment appui dans ces images qui recherchent à travers la vibration de l'eau, le chant mélodieux de l'oiseau, le fréuissement des feuilles agitées par le vent ou le crépitement des flammes la voix-vibration de leurs origines, celles-là même où la communication avec les arbres, les pierres et les animaux étaient non seulement possible, mais nécessaire à nourrir le cercle sacré des relations, les jeunes réalisateurs autochtones tracent une voie nouvelle vers le sacré, et font apparaître, à l'instar du chaman-prestidigitateur, des images prenant vie à travers le récit, un récit filmique cette fois, et qui transporte, au-delà de la matérialité des images, une partie de ce flux vibrationnel (à travers l'appareil et les formes d'énergies découlant de son utilisation) présent dans une voix-rivière comme dans les ondes électromagnétiques voyageant de corps en corps. Pétrissant des phonèmes parfois dans une langue traditionnelle à la fois *grave* et souriante, où chaque syllabe se déballe en respectant le rythme lent, fluide et soutenu d'un *savoir-être* imprégné par le respect et la circularité, parfois dans une langue apprise (français ou anglais) où les hésitations, ruptures, silences et autres accents *aigus* de la langue témoignent d'un malaise, d'une maladresse ou d'une recherche de sens que ces langues demeurant à maints égards étrangères ne parviennent point à communiquer, les voix autochtones, jeunes et moins jeunes, contribuent à l'édification d'un nouveau langage du sacré, lequel s'élabore à l'aide de ces instruments (cinéma, radio, magnétophone) qui conservent la trace (fixation de la voix par gravure ou

impression magnétique) tout en assurant une mobilité circulaire (animation des images qui bougent, mais demeurent néanmoins toujours les mêmes) les préservant de la stagnation et de l'oubli. Enfin, alors que les réalisateurs ont pour ainsi dire carte blanche en ce qui concerne le genre (fiction, documentaire, expérimental) et la nature (thème) du court-métrage réalisé⁹⁹, la plupart d'entre eux choisissent la voie (voix) documentaire¹⁰⁰ afin de transmettre avec un maximum de transparence les fragments d'une identité qui, devant l'œil attentif de la lentille et la lumière réfléchissante de l'écran, semble pouvoir se recomposer, la magie du cinéma (montage, aspects techniques et esthétiques) colmatant les failles, adoucissant les blessures.

4.3.1 Récits biographiques et défis contemporains : transmettre l'expérience pour mieux guérir

Bon nombre de ces courts-métrages peuvent être décrits comme des œuvres-miroirs, récits autobiographiques racontant généralement un épisode éprouvant de la vie des individus se mettant eux-mêmes en scène, à travers des témoignages qui, raccordés les uns aux autres, dressent un portrait percutant des défis et obstacles rencontrés au quotidien par ces jeunes guerriers-créateurs des temps modernes. C'est ainsi que des films tels que *Courage de vivre* (2007) de Paul-Émile Wawashish (Atikamekw), *Nimadiziwin* (2005) d'Evelyn Papatie (Anishnabe), *Ni kipe nokickan* (2005) de Mario Dubé (Atikamekw) et *Pimaticiwin* (2011) de Yan Abel Chachai (Atikamekw)

⁹⁹ Il est possible d'apporter un bémol à cette affirmation, certains thèmes pouvant être (de manière ponctuelle et pour des raisons bien précises) suggérés aux jeunes réalisateurs, par exemple dans le cadre de concours où l'exploitation de sujets tels que la toxicomanie et la dépendance offre la possibilité aux participants de remporter un prix.

¹⁰⁰ Parmi l'échantillon examiné (environ 200 œuvres), environ 75% des courts-métrages appartiennent à la catégorie du documentaire. De plus, la plupart des œuvres fictionnelles contiennent une composante documentaire, par exemple dans le cas d'animations ou de films fictionnels relatant des légendes traditionnelles transmises par des aînés et parfois réactualisées (*Windigo*, Kris Happyjack-Mckenzie et la *légende de Windigo*,

transmettent les témoignages de jeunes relatant comment le suicide de membres de leur famille ou de leurs amis affectent leur vie, mais aussi celle des communautés endeuillées, où les aînés sont paradoxalement ceux qui, régulièrement, doivent aller se recueillir sur la tombe des jeunes qui demeurent les premières victimes des « ruptures coloniales, de la dépossession et de la marginalisation » (Poirier, 2009, p.26). Or, au-delà des statistiques déroutantes (selon le Gouvernement du Canada le taux de suicide chez les jeunes autochtones est de 5 à 8 fois plus élevé que la moyenne nationale) et des stéréotypes répétés inlassablement par les médias à propos d'une jeunesse autochtone perdue et sans recours, ces courts-métrages offrent une perspective de l'intérieur, apposant des visages et des émotions à un problème (celui de l'isolement et du vide culturel) qui concerne l'ensemble des habitants d'une réserve touchée par un suicide, considérant que « ça prend toute une communauté pour élever des enfants », comme le souligne si bien une protagoniste du documentaire *C'est un peu de nous qui meurt aussi* (2009), réalisé par Délia Gunn, Lisa Jane Gunn et Evelyne Papatie (Anishnabe). Adoptant une esthétique sobre ainsi qu'une narration minimaliste, le court-métrage donne ainsi à voir la cérémonie funèbre célébrée par la communauté du Lac Simon (Abitibi) en l'honneur de deux jeunes femmes de 19 ans, toutes deux s'étant enlevé la vie, et ce dans un intervalle d'à peine 24 heures. Les premières images nous montrant l'ensemble de la communauté rassemblée sous forme de procession chrétienne dans les rues de la réserve, sont d'emblée représentatives d'une assimilation devenue au fil du temps synonyme de métissage culturel, le chemin parcouru à pied par la communauté qui accompagne les deux dépouilles jusqu'à l'église pouvant être perçu comme un sentier déviant, celui qui s'éloigne d'une tradition ne trouvant pas suffisamment de

résonnance dans une foi nouvelle, où le sacré demeure en manque de repères. À l'intérieur de l'église, la caméra capte silencieusement l'expression désolée des visages où l'on peut lire l'incompréhension et aussi l'amère réalisation d'un échec communautaire scellé par le bref discours d'une intervenante sommant chaque individu à « prendre soin de nos enfants ». Les dernières images, ballons blancs et rouges s'envolant dans le ciel, se veulent un message d'espoir appelant l'unité et la cohésion, alors que s'impriment loin dans les nuages des mots qui sont peut-être moins une recommandation qu'un ordre : « Cessons de nous enlever la vie. Redonnons de l'espoir à nos enfants ». Dans la même veine, bon nombre de courts-métrages (*Réserve sèche, La Romaine* (2011) de Gervais Malleck (Innu), *Dave l'Indien* (2012) de David Dumais (Innu) et *Shaskashtueu ussinium* (2007) des Innus Melysa Pinette et Kanapeush Vollant) s'attardent à la question de la toxicomanie ayant semé un sentier de larmes et de destruction dans la grande majorité des communautés. Or, ce qui est mis de l'avant par les protagonistes et les réalisateurs, c'est avant tout des récits de conquête, celles d'individus ayant confronté et vaincus les mauvais esprits de la bouteille. Parmi ces documentaires, le court-métrage d'animation de Delia Gunn *Déboires*, lauréat du prix du meilleur documentaire d'animation au festival Présence autochtone (Montréal, 2011), se démarque en premier lieu par un traitement original de l'image, les personnages animés se présentant comme de petites répliques (photos découpées, décors miniatures en carton, utilisation des couleurs et du noir et blanc) des principaux protagonistes de l'histoire mettant en scène Delia et sa sœur. Assumant en entier la narration de son propre récit de vie, Delia raconte avec sincérité, humour, gêne et détachement les événements (épisodes de violence engendrés par l'alcool, tentative de suicide de sa

sœur, grossesse) ayant mené à sa sobriété, le ton adopté par la narratrice permettant la dédramatisation des événements et le renversement d'une représentation où les protagonistes auraient autrement pu être jugés sévèrement par le spectateur. Le rythme saccadé des images animées, où les personnages déambulent d'un décor à l'autre, « mimant » le récit des péripéties décrites par la narratrice, donne l'impression qu'il existe une grande distance entre les événements racontés (ce qui est vu) et ceux qui ont été vécus (ce qui est entendu), et qui mène ultimement à une résolution positive des nombreux conflits provoqués par un état (celui de l'ivresse). Ce message d'espoir véhiculé par Delia, et par les autres réalisateurs ayant partagé un épisode de leur vécu demeure par ailleurs présent dans toutes les œuvres visionnées, montrant par le fait même l'incroyable résilience d'une jeunesse qui refuse de plier l'échine devant les défis importants (retissage de l'ordre social et culturel, exploration de nouvelles voies d'engagement et de réaffirmation avec la société non autochtone), la double stigmatisation vécue par ces derniers les amenant à développer des « compétences, repères stratégiques et habiletés » qui les aident à se positionner « face à leur propre communauté, mais aussi face à la société dominante » (Poirier, 2009, p.33).

4.3.2 Médias et modernité : les nouveaux bâtons de parole des jeunes autochtones

À cet égard, bon nombre de courts-métrages (*Radio Bingo*, 2005, d'Annick Gill, *Le studio de Miskwadesi*, 2009, de Billy Roy Moatt, *Glitch*, 2010, et *Souviens-toi*, 2011, d'Érik Papatie) abordent de manière directe et parfois de façon tacite cette dualité quotidienne à laquelle font face les jeunes autochtones devant composer avec la modernité tout en restant fermement enracinés dans leur culture, en s'appropriant par exemple les technologies occidentales qui sont utilisées pour renforcer le lien

communautaire, véhiculer l'héritage ancestral et bâtir des ponts avec l'extérieur. L'utilisation des nouvelles technologies de communication (Internet, médias sociaux) et de médiums favorisant un retour à l'oralité (radio, télévision, cinéma) est d'ailleurs vue d'un bon œil par la plupart des générations qui considèrent ces objets comme une version améliorée du *bâton de parole* et du tambour (*tewekan*) autochtones, en ce sens où la diffusion se fait plus rapidement qu'avec les instruments de communication traditionnels et le message envoyé atteint davantage d'individus, à l'intérieur comme à l'extérieur des communautés. De plus, ces médiums sont aussi envisagés comme des outils pédagogiques importants, puisqu'ils permettent aux plus jeunes générations de se familiariser avec la langue, les mœurs et les coutumes, les multiples radios communautaires et la chaîne télévisée APTN (Aboriginal peoples Television Network) promouvant avant tout un contenu diffusé dans les langues traditionnelles. À cet égard, le documentaire *Territoire des ondes* (Patrick Boivin et Allan Flamand, Atikamekw) aborde de front la question des flux changeants de la communication et comment ces dernières affectent les nations autochtones, la mise en place d'une radio communautaire atikamekw dans la réserve de Wemotaci amenant un des jeunes réalisateurs à consulter des aînés afin de mieux comprendre les enjeux entourant la réactualisation des modes de communication traditionnels par les plus jeunes générations. Filmé dans des tons de sépia, le court-métrage débute avec un plan d'ensemble représentatif de l'œuvre et plus spécifiquement du titre choisi par les réalisateurs, une caméra discrète nous laissant voir un aîné qui, se déplaçant sur les berges d'une étendue d'eau, prend un caillou et le lance au milieu des eaux calmes, une étrange musique d'ambiance accompagnant l'action de la pierre qui, en touchant la surface de l'eau, fait apparaître des ondes sur un territoire

autrement vierge. La séquence suivante (un jeune homme ouvrant une radio) nous montre précisément comment ces ondes créées par un caillou lancé sur l'eau se sont vues transformées puis enfermées dans une petite boîte (poste de radio) ayant trafiqué une partie de leur nature, le bruit agaçant des ondes hertziennes remplaçant le clapotis de l'eau et l'écho silencieux des cercles concentriques créateurs d'un champ magnétique à peine perceptible. Rapidement, le bruit de fond est remplacé par le chant du tambour, celui-ci assurant la transition au plan suivant, où un homme, canne à pêche en main, fait voler un cerf-volant sous le regard attentif d'un enfant. La voix *off* de l'homme s'élève soudainement, de concert avec le cerf-volant, lui aussi un objet médiateur (pensons ici au cerf-volant de Franklin) de ces ondes qui, comme l'explique Alexandre Petiquay (en atikamekw) remplissent à travers leur diffusion par des objets comme le tambour, une fonction *rassembleuse*, en se faisant à la fois écho et cri :

Autrefois on utilisait le tambour pour rassembler. C'était un instrument rassembleur pour exprimer ce qu'on ressentait, dire ce que nous allions faire. Le tambour c'est un crieur, il appelle quelqu'un, il appelle les hommes. C'est pour ça qu'on l'appelle *opowakanecimowin* (comme un écho). Ce dont je te parle, c'était autrefois, ce que nos ancêtres disaient, faisaient... Ils ont toujours dit qu'il fallait se parler, être forts ensemble. C'est ainsi qu'on utilisait le tambour, afin que chacun puisse vivre comme il faut, grandir comme il faut sur la terre où nous vivons, afin de préserver notre existence. C'était ça la communication (1:32-3:04).

Alors que se déplacent avec la course des nuages ces dernières paroles d'Alexandre Petiquay, la caméra transite rapidement d'un décor extérieur à l'intérieur d'un studio de radio, où l'initiateur du premier projet de radio communautaire de Wemotaci explique comment ce médium, à l'image du tambour, rassemble les gens, les

incitant à « appeler pour dire un message, un souhait » tout en permettant aux jeunes « qui se sentent mis de côté » d'apprendre leur langue, car les enfants qui aiment la musique, « les enfants qui dansent, ils écoutent la radio en atikamekw ». S'ensuivent quelques plans d'enfants assis sur le palier d'une maison ou circulant dans la rue en bicyclette, au son d'une chanson aux accents *country* chantée en atikamekw, autre symptôme paradoxal d'une culture dite traditionnelle, où la figure métaphorique de l'indien devenu cow-boy (les Autochtones apprécient énormément la musique country, qui fait son apparition dans les réserves dans les années 1970-1980) appartient déjà à l'histoire¹⁰¹. Enfin, la dernière séquence nous laisse entendre le discours de celui que l'on nomme le sage homme de la communauté, Charles Cocoo, qui exprime à son tour sa vision de la communication et des nouvelles technologies qui selon lui, doivent être utilisées afin que résonne haut et fort la voix des premiers peuples, celle-ci devant absolument être entendue par les non-Autochtones et surtout par le gouvernement, afin que l'État puisse enfin comprendre le sens d'un sacré autochtone relié au peuple et au territoire :

La radio, la télévision, tout ça, même le journal, il faut qu'on utilise ces moyens-là pour pouvoir discuter avec le gouvernement, afin que le gouvernement puisse connaître les mœurs et coutumes des Atikamekw ou des Autochtones. Il faut aller chercher ces moyens-là pour parler, discuter, pour que nous puissions être écoutés et être forts. Pour pouvoir être ensemble dans notre démarche et montrer comment nous sommes encore attachés au territoire, afin qu'il y ait une prise de conscience communautaire de tous (7:35-9:07).

¹⁰¹ Voir à cet effet le documentaire de Richard Desjardins *Le peuple invisible*, qui illustre, dans la scène du festival country, la métamorphose de l'Indien en cow-boy, une « métaphore subtile mais brillante qui présente les autochtones ayant enfilé le costume de l'ennemi, délaissant le tambour au profit de la guitare et les chants sacrés pour fredonner les tubes mélancoliques de Johnny Cash et Hank Williams. Comme s'il était plus facile pour eux de s'identifier aux sentiments de perte, de tragédie et de tricherie propres à la musique Western » (Bertrand, 2009).

Ce discours de Charles Cocoo exprime ainsi les fondements d'un sacré autochtone contemporain prenant vie au cœur des relations qui sont nourries, construites, réparées et rebâties par des actions conscientes et par une prise de parole qui nécessite, dans un contexte de mondialisation et de postmodernité caractérisé (entre autres) par l'efficacité et la rapidité des transactions, des outils performants, lesquels sont, à l'instar du tambour, du bâton de parole et de la pierre, investis d'un sacré par les individus qui les utilisent en leur attribuant un pouvoir particulier, celui de transmettre non seulement un message, mais aussi les *ondes* (c'est-à-dire le non-dit ou, à défaut de trouver un meilleur terme, *l'énergie vibrationnelle*) qui accompagne ce message.

4.3.3 L'exploration et la réactualisation de la tradition : retrouver le sens du sacré

D'ailleurs, c'est sans doute dans l'espoir de retrouver un sens au sacré que les jeunes autochtones éprouvent le besoin de se reconnecter à la tradition, (danse, musique, tambour, légendes) l'exploration d'anciennes voies de création et la réactualisation et/ou le métissage de ces dernières leur permettant d'agrandir le cercle de leurs connaissances et d'approfondir leur relation avec les aînés, ces mémoires vivantes qui demeurent les premiers transmetteurs de la culture. Nous pouvons ainsi voir dans des œuvres relatant l'intérêt porté par certains individus à la danse traditionnelle et au tambour, telles que *Nimiwin Minisino (Dance Warrior, 2012)*, de l'Anishnabe Nodin Wawatie, *Masko nimiwin (La danse de l'ours, 2009)*, de l'Atikamekw Marie-Christine Petiquay, *Meskino ka tcipatikohok (Chemin de croix, 2012)*, de l'Innu Lucie-Geneviève Petiquay, et *Le guerrier (2006)* de l'Anishnabe Jeffrey Papatie, comment cette quête de reconnaissance d'une jeunesse bien souvent en manque de repères, redonne un sens à leur existence, en

leur procurant un sentiment d'appartenance et de solidarité qui leur fournit une motivation supplémentaire pour enrichir un univers social se teintant peu à peu de leurs propres valeurs, richesses et complexités. Par exemple, dans le court-métrage *Menuatikushu nikamun (Le chant du coeur, 2010)*, de l'Innu Shikuan Vollant, un groupe de *drummers* (joueurs de tambour) pratiquant l'art unificateur de l'énorme tambour de pow-wow (aussi appelé cœur de la Terre Mère), lequel se joue à trois, quatre, et parfois même jusqu'à douze *drummers*, explique comment la vibration du tambour fait écho à la vibration du cœur, créant de par le rythme soutenu une harmonie qui contribue à « garder le groupe ensemble », la position circulaire des joueurs qui se recueillent autour de l'instrument donnant naissance à ce que l'on pourrait appeler une « intériorité solidaire », chaque individu étant relié à l'autre non seulement par l'instrument et la mémoire qu'il porte, mais aussi par les pulsations du cœur « qui après un certain temps, bat au rythme du tambour ». En consacrant dans le présent une tradition qui « véhicule, mobilise et fait référence à un ensemble de savoirs locaux pouvant être définis comme des codes sociaux, des savoir-faire et des manières d'être au monde ancrés dans la mémoire », les joueurs de tambour perpétuent des formes anciennes de création « qui s'attachent à exprimer les relations avec des entités non humaines » tout en entreprenant une carrière professionnelle qui leur permet, à travers des échanges avec d'autres groupes rencontrés lors de pow-wow, de modifier leur art en empruntant aux différents styles¹⁰² un *savoir-faire* particulier (Jérôme, p.124-125). Dans la même veine, la

¹⁰² Jérôme explique ainsi que le style adopté par les joueurs de tambour du Sud se caractérise par « des voix lourdes et graves, [...] les battements de tambour étant souvent moins rapide que dans les deux autres styles [...] chaque strophe étant découpée par trois battements d'honneur » alors que le style *Northern* impressionne le public avec « des voix spectaculairement aiguës, [...] le profond pouvoir des sons rapides et réguliers du tambour et les voix fortes de falsetto donnant à ce style une grande énergie » (2009b, p.133).

valorisation de la langue traditionnelle et la réactualisation de la tradition orale dans des récits filmiques où s'entremêlent légendes traditionnelles et contexte de vie (ou techniques cinématographiques) contemporain appuient cette affirmation de Poirier selon laquelle « dans les milieux autochtones, le maintien, la reconnaissance et la transmission des langues vernaculaires représentent des enjeux sensibles et le lieu de luttes constantes » (2009, p.28). Ainsi, malgré l'évidente faille en ce qui concerne les relations intergénérationnelles et plus spécifiquement l'incompréhension de certains aînés face à une génération qui, selon la *kokum* (grand-mère) d'Évelyne Papatie « est trop difficile », les jeunes qui vont à l'école des Blancs « ignorant tout de la culture », Marie-Pierre Bousquet affirme qu'au contraire, les jeunes anishnabeg ont intégré au fil de temps une multitude de connaissances reliées à la culture traditionnelle, la plupart des individus rencontrés par les anthropologues sur le terrain étant en mesure de leur raconter une ou plusieurs légendes algonquines, ainsi que de percevoir « un lien entre deux univers, visible et invisible » (2009, p.10). Cet intérêt renouvelé pour les récits traditionnels et/ou autobiographiques où se chevauchent temps mythique et temps réel se transpose à l'écran dans des œuvres fictionnelles proposant un traitement original du sujet, par exemple à travers l'utilisation de l'animation (*Netshishkatutau, La rencontre*, 2009), de l'Innue Marie-Ève Aster, *La légende du carcajou*, 2012, étudiants de l'école de Kanatamat, *Windigo*, 2006, équipe du Wapikoni et divers participants) ou de l'essai filmique (*Wabak*, 2006, de Kevin Papatie). À cet égard, le court-métrage *Kice iriniw acitc sipiriw (Le vieil homme et la rivière*, 2006) de Steven Chilton, mélange conte traditionnel et récit autobiographique, le jeune narrateur exprimant sous forme de légende une expédition *magique* vécue avec son grand-père au fil de la rivière, les deux

protagonistes suivant la piste fraîche des animaux ou tendant des filets aux poissons qui se laissent prendre au piège. Utilisant pour recréer le climat intime et chaleureux du conte une technique d'animation impliquant l'utilisation du sable, qui se transforme sous notre regard ébahi en écriture imagée rappelant les anciens pétroglyphes et pictogrammes¹⁰³ algonquiens, le réalisateur nous entraîne avec lui dans un univers onirique caractérisé, tant au point de vue esthétique qu'au niveau de la narration, par l'humilité, la sobriété et la fluidité, le tout se déployant dans un cadre fermé circonscrit par le halo doré des visages et des paysages s'imprimant sur un fond noir. Évoluant au gré des vagues, élément sonore fluide nous transportant d'un bout à l'autre du récit, les images d'une simplicité touchante, où l'on pressent la délicatesse du geste et la fragilité de la vie qui, tels les grains de sable créateurs de l'univers, se fait et se défait alors qu'apparaissent et disparaissent les éléments statiques de la légende (huard, visage du vieil homme, empreintes de pattes d'originaux). L'écoulement de la voix claire et fluide du narrateur, « affranchie de la nécessité d'envahir physiquement l'objet de son désir » glisse quant à elle sur le son des vagues et au-delà des crépitements intermittents du feu, la sonorité propre à la langue atikamekw évoquant à la fois la relation tactile au territoire (dureté de certaines syllabes) et l'appartenance au monde des étoiles, à l'invisible et au sacré (fluidité, répétition de certaines sonorités) (Zumthor, 1982, p.235).

Enfin, l'ensemble de ces dispositions esthétiques, alliées à l'utilisation judicieuse des contrastes existant entre les ombres (personnages dont on ne voit que le profil et

¹⁰³ Les Autochtones d'Amérique du Nord ne connaissaient pas l'écriture avant l'arrivée des Européens. Toutefois, certaines représentations comme des pétroglyphes (documents écrits sur la pierre), des parchemins sur écorce de bouleau (cartes du territoire) et des pictogrammes existaient. Les wampums palliaient également l'absence d'écriture. Ils permettaient de conserver le souvenir d'événements importants survenus dans la communauté. (2013, EduTIC Mauricie, sociétés et territoires autochtones).

fond d'écran noir) et la chaleureuse lumière orangée évoquant les couleurs apaisantes d'un coucher de soleil ou celles plus vives d'un feu de joie, laisse une vague impression de pénétrer dans une caverne aux peintures rupestres ou peut-être même dans une salle de cinéma du début du siècle, pour assister à un spectacle de lanterne magique où le prestidigitateur (chaman, cinéaste) fait *magiquement* apparaître dans l'esprit de son auditoire non seulement des images inspirées du réel, mais aussi l'univers onirique et surtout sensoriel qui est le prolongement de ces dernières. Bref, ce qui est montré avant tout dans ce court-métrage, c'est la nature sacrée du lien grand-père/petit-fils, l'importance de la filiation et les mondes de symboles (relation avec le territoire, communication avec les animaux, coutumes ancestrales) qu'elle sous-tend prenant vie dans une esthétique cherchant à lui rendre justice.

De même, l'intégration d'éléments propres à la tradition orale (structure cyclique du conte, performance du conteur, répétitions, allitérations, etc.) dans des œuvres alliant le documentaire et la fiction (*Mrs. Bag*, 2007, des Anishnabeg Clara et Eunice Desconti, *Le démon de Obédjiwan*, 2009, de l'Atikamekw Yan-Lee Weizineau, *Petit prince*, 2007, de l'Anishnabe Vince Papatie et *Windigo*, 2009, de l'Anishnabe Kris Happyjack Mckenzie) démontrent l'influence de la tradition orale et la capacité de transformation et de renouvellement de celle-ci par ces jeunes qui l'actualisent, empêchant par le fait même son cloisonnement dans des idéologies réductrices, comme celle stipulant que « la culture appartient au passé » et qu'elle relève « de l'avoir culturel et non de l'être culturel » (Poirier, p.30). Dans cette veine, la réactualisation de la légende du *Windigo* par Kris Happyjack Mckenzie sert un des principaux desseins de l'*âcimostakewin* (mot cri désignant un certain type de conte) soit de raconter des événements quotidiens ou des

expériences personnelles qui sont d'actualité, le personnage légendaire du monstre anishnabe Windigo se faisant ici l'antihéros d'une cause on ne peut plus actuelle : celle de l'intimidation subie par les jeunes dans les écoles. Privilégiant d'entrée de jeu des images statiques dénuées de couleur, la première séquence du court-métrage nous laisse entendre, en anishnabe, la voix d'un conteur résumant la légende du Windigo, cette créature sombre « que les anciens nommaient *Présence de la forêt* » et qui emmenait avec elle les être égarés, jusqu'au jour où « un homme courageux affronta la bête, la plongeant ainsi dans un long sommeil » qui, nous révèle le narrateur, fut récemment interrompu, la créature rodant aujourd'hui à nouveau dans les forêts du Lac Nadaway. Accompagnée du sifflement du vent dans les branches et des images d'une forêt obscure, puis d'un village désert qui plongent le spectateur dans un hors temps propre à la légende, la voix du conteur s'éteint dans un murmure, cédant sa place à une nouvelle narration, celle d'un jeune étudiant prenant la relève cette fois en français, le changement de ton du récit accentuant la séparation entre le temps du conte et celui plus actuel, d'un récit contemporain. Traçant les derniers contours d'un visage monstrueux (celui de la créature légendaire) dessiné au crayon de plomb, le jeune homme assis à son pupitre évoque (en voix *off*) le réveil d'un Windigo « très fasciné par les gens qui ont peur », les hommes ayant perdu leur connexion première avec la forêt se retrouvant dans les bois « comme des souris dans un labyrinthe » où le monstre Windigo aura tôt fait de les emmener au loin. La séquence suivante nous laisse voir la sortie des classes et plus spécifiquement l'intimidation du jeune homme par une bande de jeunes harceleurs le bousculant sans scrupule. Désespéré, l'étudiant se précipite alors vers la forêt où il rencontre son guide spirituel, une apparition fantomatique (esprit d'un ancien?) le

sommant de prendre un chemin plus sécuritaire. Cette même présence spectrale réapparaît quelques séquences plus tard alors que le jeune homme, à court de moyens, s'agenouille sur le sol pour prier (chant sacré anishnabe), chassant ainsi la bête « qui décida de trouver d'autres proies qui ne croyaient en rien », soit les jeunes intimidateurs qui seront pourchassés par le Windigo. Racontée ainsi, la légende du Windigo fait clairement référence à la perte de la tradition et au besoin pour les jeunes générations ayant perdu le sens du sacré de se reconnecter à la forêt, la voix des anciens (ici représentée par l'apparition spectrale) leur indiquant de prendre un chemin plus sécuritaire (celui de la prière, ici chant sacré) afin de se sortir des méandres de la peur et de l'intimidation, émotions qui nourrissent la bête (intérieure) faisant en sorte d'égarer « les esprits faibles » qui, sous l'emprise du Windigo, ne retrouvent plus leur chemin. Répondant au besoin d'adaptabilité de la tradition orale, en se présentant comme une œuvre qui n'est point le produit d'une remémoration exacte, mais qui favorise avant tout l'intuition, la spontanéité et un contexte qui lui donne tout son sens en suscitant les mémoires sensorielles et émotionnelles plutôt qu'une mémoire statique fixée dans les pages de l'histoire, le court-métrage Windigo devient alors un moyen efficace pour assurer la transmission d'un *savoir-être* en lien avec une expérience personnelle qui révèle des informations précieuses sur une période transitionnelle (de la tradition à la modernité) de l'histoire autochtone (Johnson, 1992, p.8). Enfin, l'œuvre filmique devient également un outil de réflexion sur le présent pouvant être acheminé dans le futur sans que le discours ne soit transformé, l'enregistrement vidéo permettant de conserver la trace exacte de la parole, l'oralité médiatisée par le film pouvant « répéter indéfiniment et identiquement le message » (Zumthor, 2009, p.174).

4.3.4 Les relations intergénérationnelles : colmater la blessure du temps

Dans le même ordre d'idées, si les jeunes autochtones « ne partagent pas toujours les mêmes repères culturels, spatiaux, temporels, linguistiques ou conceptuels » que leurs aînés, les points de vue des jeunes qui s'élèvent face aux difficultés relationnelles allant à l'encontre « du discours *politiquement correct* sur la place des savoirs traditionnels et donc des aînés qui sont considérés comme les gardiens de ces savoirs », il n'empêche que pour plusieurs jeunes, leurs grands-parents demeurent la source première de la connaissance ancestrale, mais aussi d'une histoire qui comporte plusieurs trous à remplir, plusieurs brèches à colmater, ceux par qui il est possible de remplir certains vides identitaires et réparer le cordon rompu de la filiation¹⁰⁴, comme en témoigne ce jeune atikamekw :

J'ai passé les 3 derniers jours avec vous. J'ai écouté les aînés(es) s'exprimer. J'avais tellement hâte de partir de Wemotaci pour entendre les aînés(es) parler de la vie traditionnelle, des valeurs atikamekw, de l'histoire atikamekw. Je repars presque déçu, car je n'ai pas entendu ce que je venais chercher. Nous les jeunes, plusieurs d'entre nous sont perdus, ils ne savent pas qui ils sont. Cela va être ainsi tant et aussi longtemps que vous les aînés ne donnerez pas ce que nous recherchons. Je vous supplie de répondre à notre quête de notre culture, de notre histoire, à notre soif de savoir. Le temps de transmettre est arrivé (Jérôme, 2009a, p.10).

C'est précisément en quête de cette transmission que de nombreux participants du Wapikoni partent, caméra en main, à la rencontre des aînés de leur communauté, le film servant souvent de prétexte au rétablissement ou à l'initiation d'une communication

¹⁰⁴ Nous faisons ici référence à la génération des pensionnats (35-60 ans) qui ont été arrachés à leur culture et qui considèrent parfois que les connaissances des aînés se révèlent des atouts plus ou moins pratiques dans un monde où leurs enfants, pour survivre, doivent étudier et trouver un emploi plutôt que d'apprendre à coudre, à chasser et à pêcher (Jérôme, 2009, p.10).

qui autrement n'aurait pas eu lieu, à cause d'une gêne nourrie par cette distance qui semble séparer les générations, ce que confirme un jeune réalisateur algonquin rencontré lors d'une projection à Kitigan Zibi en août 2010 :

Avant le Wapikoni, avant l'idée de faire ce film, je n'allais pas vers les aînés, il y avait comme une gêne, même si j'avais envie de les rencontrer, de les entendre me raconter leurs histoires... Aussi, je ne connaissais pas bien la langue, alors je n'osais pas établir le contact. Avec la caméra, j'ai une bonne raison, j'ai fait le tour de la communauté et j'ai appris à connaître nos aînés, j'ai appris la langue (Kitigan Zibi, 2010).

En examinant attentivement le corpus de courts-métrages du Wapikoni, force est de constater la grande quantité de films mettant en scène un(e) aîné(e) partageant son savoir, que ce soit au sujet des techniques de chasse et de trappe, de la vie dans les bois, de la disparition de la tradition et de la langue, de la sauvegarde du territoire (*Kitaskino – Notre territoire*, 2007, de l'Atikamekw Herman N. Niquay, *Notcimik itekera*, 2009, de l'Atikamekw Eden Awashish, *Ka uassuian – Quand j'étais jeune*, 2009, de l'Innu Bastien Mark, *Otehi*, 2009, de l'Atikamekw Brian Coocoo) ou encore de la spiritualité autochtone, des savoir-faire et des médecines traditionnelles sacrées (*Ueshkat Inniun – La vie d'autrefois*, 2011, de l'Innu Nemesis McKenzie, *Remède atikamekw*, 2012, de l'Atikamekw Martine Denis Damée, *Kikenidamowin* (Les gardiens du savoir), 2009, de l'Anishnabe June Anichinapéo). Partageant un sujet et bien souvent une esthétique commune, la majorité de ces courts-métrages sont tournés dans des lieux extérieurs, sur les rives d'un lac adjacent le village, dans les forêts de la communauté, sur le palier d'une modeste cabane en bois ou dans un espace (champ, plaine, vallée) réservé aux pratiques rituelles, comme si la parole de l'aîné(e), pareille aux reflets des vagues sur

l'eau, ne pouvait être entendue à l'extérieur du miroir réfléchissant de la nature dont elle s'inspire. De même, en détachant ponctuellement la parole du corps qui la soutient pour l'amalgamer aux plans de la nature environnante, en affranchissant ces voix portant un savoir millénaire des limites imposées par la matérialité, en leur permettant de s'accrocher aux paysages, d'imprégner l'écorce des arbres et de voyager au-delà de la cime des conifères, ces derniers nous révélant l'origine des *mots* portés par une langue ou le secret des racines qui guérissent certains *maux*, cette esthétique partagée par des réalisateurs pourtant issus de communautés différentes se montre révélatrice de ce lien sacré qui unissait autrefois les membres de toutes les nations aux éléments de la nature. Bref, que ce soit à travers un plan magnifique d'une montagne couronnée par le halo d'un arc-en-ciel venu confirmer l'origine de Wemotaci (de l'atikamekw *otehi* signifiant cœur) telle que racontée par l'homme-médecine Charles Coocoo dans *Otehi* (2009), ou dans le miroitement des éclats de soleil sur les vaguelettes d'un ruisseau qui accompagne le poème-hommage de June Achinapéo (2009) à ceux qui *connaissent les secrets de la nature*, ces courts-métrages communiquent avec respect et discernement le rôle de l'aîné considéré comme une courroie de transmission, mais aussi comme une incarnation de ce *wakan* (pouvoir sacré) puisant sa force dans la circularité des liens unissant tout être animé (investi du souffle de l'esprit).

Dans la même veine, bon nombre de ces courts-métrages mettent en relation jeunes et aînés renouant contact à travers la reprise d'une activité traditionnelle (*Blueberry Stars*, 2006, et *Anikiwinik*, 2008, de Lennon Poucachiche, *Bogedan*, 2008, de Lennon et Dominique Poucachiche) ou qui tentent de reconstituer certains événements historiques et politiques ayant eu un impact significatif sur le mode vie traditionnel

(*Kidendatch 1917*, 2011, des Atikamekw Simon et Denis Chachai, *Kokom déménage*, 2006, des Anishnabés Évelyne et Vince Papatie).¹⁰⁵ À cet égard, quelques-unes de ces œuvres se penchent sur la question des pensionnats et sur les conséquences tragiques de ce déracinement qui a été un facteur précurseur à l’effacement des traditions qui touche les nouvelles générations. Outre les témoignages touchants de survivants de cette époque (*Les enfants perdus*, 2007, de Dahlia Newashish et *Je me souviens*, 2010, de Fernand Petiquay), le documentaire d’Évelyne Papatie *Nous n’irons plus au bois* (2006) propose un parallèle intéressant entre la situation des enfants jadis envoyés de force par le Gouvernement du Québec dans les pensionnats et l’obligation toujours actuelle pour les jeunes habitant les communautés les plus éloignées de demeurer cinq jours durant dans une famille scolaire (blanche), ce séjour dans un endroit d’accueil limitant considérablement les contacts des enfants avec leur famille et leur communauté d’origine. La cinéaste récolte ainsi la parole d’individus issus de trois générations distinctes ayant vécu à différents degrés et selon un contexte historique spécifique une forme de déracinement identitaire. De fait, alors que le vieillard raconte (en algonquin) une enfance vécue dans les bois (sa voix *off* étant portée par des images d’archives montrant le mode de vie traditionnel en forêt) et la profonde tristesse associée au fait d’être arraché à sa culture et à un savoir-faire qui lui fut enseigné par son père, une dame âgée d’une cinquantaine d’années souligne quant à elle (en français avec un fort accent algonquin) les séquelles psychologiques de son séjour prolongé en pensionnat, en insistant sur le rôle important que sa génération doit jouer auprès des plus jeunes qui,

¹⁰⁵ À noter : en consultant le corpus de films et leurs auteurs, l’on remarque que certains noms de famille (Papatie, Coocoo, McKenzie, Nawashish) reviennent fréquemment; on explique ce constat par le fait qu’il existe dans la plupart des communautés un haut pourcentage d’individus partageant des liens de parenté (jusqu’à 80% dans certaines réserves) .

ayant tout perdu (langue, savoir-faire) doivent être rééduqués par leurs aînés. Le dernier témoignage est celui d'un jeune garçon d'environ 13 ans qui explique qu'il vit « depuis sept longues années » en famille scolaire, ce dernier précisant qu'il a au fil du temps perdu sa langue et une partie de son identité anishnabée, sa mère dévoilant dans les dernières séquences du film un profond sentiment d'impuissance et de résignation devant une réalité qui leur est imposée par l'État (« on est impuissant, on a pas le choix » dit-elle, alors qu'elle regarde partir ses enfants dans l'autobus qui les amène jusqu'à Val-d'Or). L'esthétique sobre préconisée par la cinéaste, qui libère l'image de l'omniprésent commentaire en voix *off* présent dans la majorité des documentaires wapikoniens pour céder la parole aux protagonistes, mais aussi et surtout aux documents d'archives¹⁰⁶ vraisemblablement puisés dans le répertoire de Maurice Proulx (*En Pays Neufs*, 1937) ou Louis-Roger Lafleur (*Les Indiens du pensionnat d'Amos*, 1958), se présente alors comme une toile de fond vierge où s'inscrit au fil des images l'histoire (passé, présente et à venir) d'une colonisation de l'esprit qui perdure jusqu'à ce jour. De fait, alors que les premiers plans du documentaire nous laissent entrevoir (par l'insertion d'une bande imagée dans la partie supérieure de l'écran) les paysages des forêts de conifères de Kitcisakik, la cinéaste nous propulse rapidement, à l'aide des images d'archives, dans un passé relativement proche (années 1930-1960), où des scènes du quotidien (hommes qui pagaient en canot, préparation et dépeçage des proies sur les berges d'un lac) défilent dans les tons de sépia, le manque de finesse du grain de la pellicule et le tressautement de l'image accentuant l'aura d'innocence et d'authenticité inhérente à ces scènes.

¹⁰⁶ À ce propos, la cinéaste déclare ne pas savoir exactement d'où proviennent les images d'archives utilisées pour le documentaire, ces dernières ayant été retrouvées au centre d'amitié de la réserve de Kitcisakik.

Assurant la transition entre deux époques, la voix éraillée d'un aîné algonquin nous laisse entendre l'accent circonscrit d'un dialecte ancien qui, reprenant le vernaculaire propre aux paysages et au savoir-faire d'autrefois, est destiné à rejoindre, telles les scènes emprisonnées sur la pellicule, les rangs de l'archive. Le monde de la réserve est en outre, présenté à travers une fenêtre, séparation matérielle qui, à l'opposé de la voix, ne cherche point à se faire médiatrice entre deux époques, mais bien le symbole d'une coupure abrupte séparant tradition et modernité, liberté (espaces ouverts) et réclusion (réserve). Par ailleurs, le mouvement de va-et-vient continu entre le passé (images d'archives) et le présent (discours de l'aîné), ainsi que la superposition des paroles du vieillard racontant sur fond d'images abîmées les mœurs familiales de jadis (*autrefois les algonquins n'allaient pas à l'école. Les jeunes restaient avec leur père. Partout où il allait, ils le suivaient*) ainsi que le contrôle du gouvernement dictant le comportement à adopter (*on ne se sentait pas bien, c'était déprimant*) donne davantage de poids à l'argumentaire des protagonistes qui suivront et qui confirmeront, par leur témoignage, ce que déclare sans ambages le vieil homme en stipulant que *c'est la même histoire qui se répète aujourd'hui*. Poursuivant dans la même veine, le témoignage d'une femme anishnabée (Louisa) issue de la génération suivante relate quelques souvenirs de la vie d'autrefois, les images d'archives cette fois moins nombreuses montrant directement l'intrusion de l'État et le processus d'assimilation de la « génération des pensionnats », entre autres en montrant comment, pour reprendre les propos de Maurice Proulx (*En pays neufs*, 1937) « les petits Indiens sympathiques [...] s'accommodent bien » des outils de la modernité. Or, alors qu'elle utilise tout au long de son témoignage la langue du colonisateur (français) pour exprimer le regret et la souffrance vécus pendant toutes

ces années où elle fut arrachée à sa culture, une scène particulièrement touchante nous laisse entendre une prière récitée spontanément en algonquin par cette femme qui cherche à travers des symboles (le tambour, le capteur de rêves) et des rituels sacrés (la purification par la sauge médicinale, le chant) à se reconnecter à sa culture. Enfin, en ce qui concerne le dernier protagoniste, les images d'archives, les artefacts, les souvenirs d'une époque révolue ou tout autre symbole faisant référence à la culture traditionnelle demeurent absents de la diégèse, les joutes de hockey ayant remplacé les expéditions en canots et autres jeux dans les bois, tandis que ce « goût de la farine » (voir le film de Perrault *Le goût de la farine*, 1977) a assurément pris la place du gibier et des produits de la pêche dans la vie des jeunes algonquins.

Bref, à travers cette description lucide d'une situation mise en évidence à l'aide d'une esthétique sobre et efficace, où la disparition graduelle de l'image d'archive va de pair avec l'effacement (ou carrément l'absence) de souvenirs en lien avec une tradition qui menace de s'éteindre avec le vernaculaire des aînés, il est clair que la question identitaire est plus que jamais actuelle, la *génération des réserves* devant négocier avec une réalité contemporaine où la sédentarité (et l'obligation d'aller à l'école) et le contact avec les technologies se présentent comme des couteaux à double tranchant, ces outils pouvant être utilisés pour se rapprocher de la culture traditionnelle ou pour s'en éloigner. Alors que pour certains aînés le compromis du métissage demeure à plusieurs égards inacceptables, les jeunes souhaitent être considérés comme des acteurs sociaux « activement engagés dans la construction et la reconstruction de formes sociales et culturelles » (Bucholtz, 2002).

4.3.5 Le discours revendicateur des jeunes autochtones : pour retrouver cette peau qui aime

À cet égard, l'utilisation du poème envisagé comme une forme de langage unificateur, passant outre les poches de résistance (principalement celle des aînés) et les obstacles langagiers (vernaculaire qui diffère d'une génération à l'autre) pour diffuser *les-sens-du-sacré*, participe au remodelage des formes artistiques et culturelles autochtones, via cet entrelacement du discours poétique et d'images ludiques et/ou expérimentales présent dans une vingtaine de courts-métrages (*L'œil curieux*, 2006, de l'Innu Mendy Bossum Launière, *Le prince*, 2008, de l'Anishnabe Ken Warren Gunn, *Koski kiwetan (Retourner de l'où on vient)*, 2011, des Atikamekw Lorraine Echaquan et Annie Dubé). Dans cette veine, *Chevelure de la vie* (2011) du talentueux poète innu Réal Junior Leblanc se présente à première vue comme une ode à la beauté et à la force séculaire de l'arbre, cet être sacré considéré par plusieurs nations comme un aîné, les vieux arbres se voyant attribuer l'identité (et la nomenclature) de *grand-père*. Or, en écoutant attentivement le discours du poète, nous comprenons qu'il est d'abord question d'adresser une prière destinée à cette âme *grand-père* voyageant du corps de l'aîné au corps de l'arbre centenaire, prière demandant l'amour inconditionnel et la protection qu'offre le corps-écorce endurci par les épreuves du temps, ainsi que la sagesse infusée par l'expérience de la vie, et qui se transmet par une sève/sang parcourant le sentier sinueux menant des racines jusqu'à la cime, *apaisant les cœurs et enivrant les âmes*, comme nous le murmure le poète :

*Enveloppe-moi dans tes racines
Pendant que le vent me berce dans tes branches,
Protège-moi des intempéries et des ennemis
Pendant que tu me racontes ta vie.*

*Chante-moi une chanson avec tes feuilles
Pour qu'enfin je puisse rêver.
Accepte-moi sous ton ombre et dans ta sève,
Regarde-moi comme l'un de tes fils.
Le son du vent est ton langage, tu es
La chevelure de la vie [...]
Écoute tes filles et tes fils chanter pour toi,
Ressens la peine de leurs cœurs marqués
Invite leurs âmes à retrouver leur chemin,
Assemble l'écorce et la peau (0:19-1:49).*

À ce désir unificateur présent dans le contenu d'un discours où se courtisent force et douceur ainsi qu'hommages et supplications, s'ajoutent des images scindées en deux par une ligne de démarcation physique (deux images distinctes occupant respectivement le haut et le bas de l'écran) et symbolique (humain/arbre, village/forêt, enfant/aîné) dont la texture riche et diversifiée (parfois granuleuse, parfois égratignée) rappelle l'écorce de l'arbre et la profondeur de la voix exprimant la blessure et l'espoir. Ce déchirement du poète pris entre deux mondes, allié à une volonté de replonger au cœur d'une tradition afin de retrouver le sens de ce qui a été perdu ou plutôt arraché à l'héritage mémoriel, est exprimé à la fois avec humilité et audace dans *Nanameshkueu*, (2010) récit de cet être vivant qui, à force de luttés et de blessures, devient ce tremblement de la terre *ravivant la flamme du peuple*. Se servant à nouveau d'images floues et texturées qui superposent par moments l'ombre des arbres au visage d'un aîné ou encore le mouvement des vagues à l'inertie des montagnes et des rochers, le réalisateur s'engage ici dans un discours davantage dénonciateur, où des sentiments tels que la hargne et le mépris font subrepticement surface (j'ai toujours été seul / oublié de Dieu / la lune connaît ma haine / toujours chassé faudra-t-il que je me cache encore?) la blessure née d'un abandon (celui des générations précédentes et celui des Blancs ayant

faillit à leur rôle paternel) trouvant refuge et réconfort *parmi les arbres et la brume*. Or, loin de se complaire dans une parole qui aurait aisément pu s'engager dans la victimisation et le blâme, le poète explique comment ces blessures ont fait de lui ce tremblement de terre (*nanameshkueu*), une force de la nature pouvant créer à première vue des dommages considérables, mais dont la véritable raison d'être peut être retrouvée à travers le mouvement qu'elle déclenche et qui secoue les structures mises en place pour céder la voie au renouvellement et à la reconstruction. Envisagé ainsi, le court-métrage illustre une volonté de la part des jeunes autochtones de prendre leur place et de bâtir, à partir du bagage identitaire (blessures comprises) qui leur a été légué, de nouvelles armatures pouvant accueillir l'ensemble des éléments (tradition et modernité) constituant une culture en perpétuel mouvement. Bref, le message envoyé est celui de l'importance de l'acceptation et de l'ouverture, dans un contexte *où rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, les jeunes autochtones devant ainsi trouver leur propre rythme, celui qui allie le battement de cœur du tambour aux fréquences de la modernité.

4.3.6 La trilogie identitaire de Kevin Papatie : œuvre métissée se situant entre l'arbre et l'écorce

Enfin, en continuité avec l'œuvre poétique et revendicatrice de Réal Junior Leblanc, nous pouvons difficilement passer outre la *trilogie identitaire* du prolifique cinéaste anishnabe Kevin Papatie, ce dernier ayant à ce jour réalisé une dizaine de courts-métrages très remarquables, autant sur la scène nationale qu'internationale¹⁰⁷. Né

¹⁰⁷ Ainsi, son film *Wabak*, réalisé en 2006, a remporté le Prix du meilleur film expérimental au *Winnipeg Aboriginal Film Festival 2007* et le Prix de jeune espoir « Mainfilm » au festival *Présence autochtone 2007*. De même, son court-métrage *L'Amendement* a été présenté en première partie du film *L'âge des ténèbres*, de Denys Arcand et a remporté le Prix du meilleur film en langue autochtone au festival *ImagineNative 2008*, ainsi que le Prix de l'image Sony, au festival *Filmer à tout prix* à Bruxelles,

dans la réserve de Kitcisakik en Abitibi, Kevin Papatie fait partie de la première cuvée de jeunes créateurs issus du Wapikoni. Le cinéaste, formé sur le terrain, envisage ainsi le cinéma comme un bâton de parole pour les dernières générations d'Autochtones qui apprennent à utiliser de nouveaux outils technologiques pour renouveler une culture traditionnelle en voie d'inanition. Développant au fil du temps un style personnel caractérisé par une narration en *voix off* où bien souvent, la voix du narrateur ne s'élève pas plus haut qu'un murmure, ainsi que par l'utilisation d'images fluides et dénudées d'artifices (enfant marchant dans un champ, visage d'une aînée) venant renforcer la force du poème, l'œuvre de Papatie explore avec lucidité des thèmes actuels tels que la perte de la langue, le vide identitaire et la difficulté de trouver un équilibre dans un monde spirituellement et physiquement déchiré, les jeunes autochtones étant malgré eux coincés *entre l'arbre et l'écorce*, faute de pouvoir établir une communication adéquate autant avec l'extérieur (Blancs) qu'avec les générations précédentes, dont les vocables anciens de la langue expriment un *savoir-faire* et un *savoir-être* ayant peu de correspondance avec la réalité contemporaine.

À cet égard, le court-métrage de Papatie, *L'Amendement* (2005), documentaire historique et politique sur la disparition de la langue au fil des générations, possède cette qualité intrinsèque de la langue algonquine à transmettre avec humilité et dignité un message signalant l'urgence et la perte. Pour ce faire, le cinéaste filme en plan fixe quatre générations qui témoignent de la perte progressive de la langue. Ainsi, l'aînée ne parle que la langue traditionnelle alors que la dernière génération (c'est-à-dire son

Belgique, 2008. Enfin, le film *Nous sommes* a remporté le prix « Découverte » au Festival de films de Portneuf sur l'environnement, en 2010.

arrière-petite-fille) ne connaît que le français. Ces portraits sont accompagnés d'une voix *off* (celle du cinéaste) qui nomme en langue algonquine les différents visages qui apparaissent à l'écran. Or, au fur et à mesure que les générations se succèdent, la voix s'estompe, se transformant vers la fin du film en un murmure à peine audible (troisième génération) pour finalement se perdre dans le silence (arrière-petite-fille) de l'image. Rattachée au filet d'une voix perdant son pouvoir d'évocation à mesure que s'effrite le fil fragile de la transmission, la langue devient pour les dernières générations ce territoire occupé par le temps, les frontières infranchissables d'un mode de vie révolu accentuant le fossé intergénérationnel. Alors que s'estompe le visage d'Ingrid Papatie, l'écran noir nous informe à l'aide de sous-titres que « leur langue est ce qui leur permet de former un peuple à part » et que « tant qu'ils conserveront leur langue, ils [les Indiens] seront impossibles à assimiler » (Rapport annuel du Ministère des Affaires indiennes, 1895). Il nous est alors possible de comprendre, en lisant les lignes de cette citation, la réelle nécessité de la parole, de dire et redire les images, de parler la blessure et de cautériser la plaie béante afin de transmettre en offrande aux futures générations une guérison pleine et assumée, au cœur de laquelle une décolonisation linguistique devient essentielle. À cette fonction du cinéma « pour qu'un peuple se voit » Kevin Papatie nous rappelle la mission du cinéma pour qu'un peuple s'entende, qu'il retrouve la voix qui le relie à ses racines afin de se propulser dans l'à-venir (Garneau, 2007). Dans le deuxième volet de la trilogie intitulé *Wabak* (mot algonquin signifiant avenir), c'est précisément du futur d'une nation dont il est question et de la responsabilité pour chaque individu « d'inscrire son passage » sur un chemin de terre qui le rapprochera ou l'éloignera (selon la direction empruntée) de ses racines. Présenté sous la forme d'une

légende ancestrale, le récit se donne pour toile de fond une voûte céleste éclairée faiblement par la lune et par les étincelles d'un feu de joie (en hors champ) que l'on devine être le lieu de rassemblement des histoires racontées. Intervient à ce moment la voix acousmatique d'une aînée qui nous propulse d'entrée de jeu dans ce monde de la légende, celle d'un *Wabak* (avenir) ayant rencontré au détour d'un chemin de poussière « le bien et le mal » apparus « au cœur de la forêt il y a de cela bien des lunes ». La voix de l'aînée s'estompe ensuite pour céder sa place à un nouveau narrateur, celui qui assurera la transition du passé de la légende à son incarnation présente, les chuchotements de sa voix s'adressant directement au petit *Wabak* qui prend forme sous le visage innocent d'un jeune garçon ignorant « le massacre des racines et la nuit qui tombe dans le village comme dans la tête ». Encore une fois le poème se fait ici prière et peut-être aussi supplication, les recommandations du narrateur (vraisemblablement le père qui s'adresse à son fils) exprimant à la fois une peur, par exemple lorsqu'il s'agit de décrire la transmission d'un héritage où se côtoient « le poison de la bouteille » et « les rêves en morceaux », mais aussi un espoir pour l'avenir, celui-ci prenant racine « dans le silence apaisant des aînés [...] dans les yeux de ceux qui aiment et dans la voix et l'odeur des choses vivantes qui guideront tes pas ». Porté par le rythme du tambour et le chant de l'ancêtre, le récit, effectuant une boucle sans faille, est alors repris en main par l'aînée, qui confirme l'influence d'une voix-prière (narrateur) ayant guidé davantage par le bercement (tonalité, silences, hésitations) des murmures que par le contenu des mots, le destin du petit *Wabak* :

*Interpellé, l'enfant Wabak sur son chemin de terre posait ses pas.
Il se demandait qui du bien ou du mal il devait écouter.
En se retournant il remarqua l'inscription de son passage dans la terre.*

*Il y avait laissé ses traces. Lui seul était donc maître de son destin.
Lui seul, pour toujours, aurait à décider de la voix à écouter (4:25-5:25).*

La poésie, telle que comprise et vécue par les peuples autochtones, c'est-à-dire comme une manière d'être, de s'exprimer et de créer des liens « *in a sacred manner* » devient alors une arme efficace de résistance, mais surtout de guérison, considérant que la nature sacrée de ce qui est transmis est présente dans la façon (l'intention) qu'une parole ou un enseignement est donné, c'est-à-dire avec respect, conscience et authenticité, en ce sens où « *if you talk from the heart the spirit will come* » (Pritchard, 1997, p.32). Le message envoyé par Kevin Papatie à travers *Wabak* demeure à cet égard celui d'un avenir-mosaïque qui se construit en rassemblant les fragments brisés des bouteilles d'alcool aux morceaux de terres et de coquillages qui formeront les nouveaux *wampums*, ces parchemins centenaires racontant graphiquement un épisode de leur histoire. Enfin, le court-métrage *Entre l'arbre et l'écorce* (2009) achève la transposition de la quête identitaire du cinéaste, cette fois dans un format expérimental où les images bigarrées illustrent la relation chaotique entre la ville et la nature, ainsi que le déchirement vécu par ceux qui affirment « habiter deux mondes, sans qu'aucun d'eux ne les habite ». C'est en outre, ce qu'affirme Papatie dans ce documentaire laissant cette fois peu de place à la parole, les plans d'une nature lumineuse en mouvement s'opposant aux séquences d'une ville-artifice plongée dans la noirceur, le rythme effréné d'un carrousel mu par la mécanique moderne remplaçant par exemple le tournoiement d'un capteur de rêve agité par le vent, tandis que les éclats de soleil aveuglants sur les vagues d'un lac situé en bordure d'un champ se voient substituées aux lumières des néons et aux phares des voitures roulant sur une route de béton. En résonance avec la dureté des

images, une musique de fond nous laisse entendre la virulence des accords provenant de guitares acoustiques traduisant avec clarté le huis clos dans lequel se retrouve le narrateur, ce dernier exprimant à la toute fin du court-métrage cette errance physique et intérieure des individus effectuant des retours constants « entre la lumière et la noirceur », c'est-à-dire entre la nature (culture traditionnelle) et la ville (modernité), mais surtout entre ces espaces intérieurs abritant l'espoir et la blessure, le réalisateur terminant à nouveau son œuvre par un message de réconciliation en affirmant qu'il souhaite « un retour de l'équilibre » mu par un désir commun de guérison. Bref, à elle seule, la trilogie de Papatie englobe la majorité des thèmes exploités par les jeunes réalisateurs du Wapikoni, soit la quête identitaire, les questions de transmission, de relations intergénérationnelles, de réactualisation et des conflits contemporains opposant la tradition à la modernité. Usant à la fois de l'autobiographie, à travers la présence et la voix des membres de sa famille dans *l'Amendement* et dans *Wabak* et à travers la présence constante de sa voix (chuchotements) assumant la narration, ainsi que d'un mélange des genres documentaire et fiction pour exprimer de manière poétique une quête individuelle et collective confirmant la nouvelle autorité que se donnent les dernières générations, Papatie représente l'esprit (*wakan*, le pouvoir) qui règne au sein de l'équipe de tournage, où se déploient les contours lumineux d'un sacré transformé par les couleurs, formes et odeurs des mé-tissages et re-tissages créatifs de cette nouvelle horde de guerriers réappropriationnaires.

Bref, en promouvant le talent des jeunes autochtones à l'extérieur des enceintes du projet et en assurant une visibilité constante des œuvres dans le circuit cinématographique canadien et québécois, par exemple en encourageant les institutions

et autres sphères médiatiques à prendre sous leur aile les réalisateurs souhaitant peaufiner leurs connaissances techniques ou exercer un métier en lien avec le cinéma, ou en favorisant l'obtention de subventions pour ceux et celles souhaitant poursuivre à temps plein une carrière de cinéaste, le Wapikoni Mobile a sans aucun doute contribué à transformé le paysage cinématographique québécois qui jusqu'alors portait très peu d'attention à ses vidéastes/cinéastes autochtones¹⁰⁸ (exception faite d'Alanis Obomsawin). C'est ainsi qu'en plus des trois courts-métrages (*L'amendement* de Kevin Papatie, *Kokom déménage* d'Evelyne Papatie et *Chiffres* de James Picard) ayant été diffusés dans les salles de cinéma en première partie des films de Denys Arcand (*L'âge des ténèbres*, 2007) et Richard Desjardins (*Le peuple invisible*, 2007), trois subventions ont été accordées (Evelyne et Kevin Papatie, Réal Junior Leblanc) afin que soient réalisés des longs-métrages de fiction autochtones, un genre quasi inexistant sur nos écrans. À cet égard, la présence des films wapikoniens sur les écrans québécois et dans les festivals, ainsi que l'intérêt général suscité par le projet (entre autres dans les sphères médiatiques et universitaires) a sans doute influencé le financement du premier long-métrage de fiction à être réalisé par un auteur autochtone, soit le film *Mesnak* (2012) du dramaturge huron-wendat Yves Sioui Durand. Par ailleurs, si le film a reçu de la part des critiques un accueil mitigé, certains journalistes (Renaud, 2012, Provencher, 2012, Fournier, 2012, Hamel, 2012) soulignant avec véhémence le mauvais jeu des acteurs,

¹⁰⁸ La très grande majorité des créateurs autochtones québécois a trouvé niche auprès de l'ONF (Office national du film du Canada) et de son programme *Aboriginal Perspectives* (Visions autochtones), les courts-métrages autochtones pouvant être visionnés en ligne au : <http://www3.onf.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?mode=home&language=french>

l'incohérence du scénario, la fausseté des dialogues, la mise en scène fade et terne et l'absence de fluidité en ce qui concerne la trame narrative et le montage, l'écrivain métis André Dudemaine parle plutôt d'un « récit bien mené qui offre une perspective politico-mythique de l'engagement, au diapason de la tradition amérindienne et des exigences du présent » (2012, p.43). De même, alors que l'on reproche à Sioui-Durand une certaine maladresse ou un trop-plein d'ambitions en ce qui concerne sa transposition (chaotique) d'un drame shakespearien (*Hamlet*) au contexte autochtone contemporain (inceste, meurtre, suicide), le cinéaste néophyte échouant selon Renaud (2012) à nous faire croire à l'authenticité du récit, il n'empêche que le long-métrage de Durand pose un regard lucide sur des problématiques telles que la corruption des chefs de bandes et les relations économiques et politiques parfois incestueuses qu'entretiennent les Blancs avec les Autochtones (Houdassine, 2012). Enfin, en mettant sur pied une équipe de tournage et de comédiens presque entièrement autochtone et en tournant le long-métrage dans une communauté innue, la collectivité se trouvant impliquée dans le processus de création du film, l'auteur pose « une première pierre sur l'édifice d'une cinématographie autochtone au Québec » marchant ainsi dans les sillons tracés par le vidéaste Zacharias Kunuk, fondateur d'un cinéma de fiction inuit mettant de l'avant la remédiation de la tradition orale à l'écran et l'institution d'une communauté de production inuit (Tremblay, 2012).

Chapitre 5 – L'émergence du cinéma de fiction inuit : de *Nanook* à *Atanarjuat*

5.1 Représentations inuit et décolonisation du regard blanc

Les relations du peuple inuit avec les Blancs sont quelque peu différentes de celles qui caractérisent les rapports entre les nations situées plus au sud et leur colonisateur, partiellement à cause du processus de colonisation plus tardif dans ces contrées, l'exploitation des territoires du nord ne présentant (et ce jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale) qu'un mince attrait pour les Blancs. C'est plutôt une curiosité pour un peuple aux mœurs étrangères qui amena de nombreux explorateurs (dont Lyon, Hall, Boas et Rasmussen) à sonder ces terres nordiques et le mode de vie particulier de ses habitants. En ce qui concerne leur représentation, les Inuit ont rapidement acquis un statut de peuple inaccessible et mystérieux. Décrits par les missionnaires comme étant des êtres superstitieux, sales, immoraux et cruels, ces derniers seront éventuellement reconnus par les colonisateurs et les ethnographes comme des hommes « téméraires et ingénieux, quoique naïfs, près de la nature et infantilisés qui, à l'opposé des peuples qui se querellent et des Amérindiens qui commencent à réclamer des terres, entretiennent avec les Blancs un rapport de soumission bon enfant » (Chartier, 2005, p.183-184). Par ailleurs, si le peuple colonisateur développe avec les Inuit des relations paternalistes cherchant d'une part à assimiler ou à convertir l'homme non civilisé et d'autre part à sauvegarder la pureté et la naïveté primitive des *bons Sauvages*, les Inuit reconnaissent dans le Blanc (ou gros sourcils – *Quallunaat*) « un simple étranger auquel, en vertu d'un chauvinisme serein, ils se trouvaient supérieurs » (Simard, 1983, p.56). Comme le souligne Jean-Jacques Simard dans son texte, cette dénomination du Blanc par les Inuit

prend une autre forme sous le règne de la traite, ce dernier prenant tour à tour le visage du marchand, du missionnaire, du policier; autant de positions venant confirmer un lien filial où l'étranger inspire à l'Inuk « un sentiment mélangé de crainte et de respect » et où s'effrite avec le temps l'identité inuit fragilisée par un processus de sédentarisation qui accroît leur dépendance au système et transforme leur enracinement symbolique dans un territoire en une « mise en réserve » de leur espace et aussi de leur histoire (*ibid.*, p.57, p.63). Alimentée pendant des siècles dans la littérature et dans les œuvres picturales par une représentation romancée des espaces nordiques caractérisés par le vide, la désolation et le danger, la figure de l'Inuk pacifique, stoïque et sympathique contribue à la fabrication du mythe de l'Arctique et à la diffusion de stéréotypes qui influenceront éventuellement le regard que porte sur lui-même le peuple inuit, et ce jusqu'au moment où ce dernier prendra en charge sa représentation, le renversement de l'objet regardé en sujet regardant marquant l'avènement d'une prise de parole postcoloniale consacrée entre autres à travers la sculpture, la mise en écriture des récits issus de la tradition orale et enfin par la mise en image d'une culture et d'un territoire habités par l'âme de ses occupants et celles de leurs ancêtres.

Ainsi, parmi les moyens utilisés par le peuple inuit pour renverser le pôle d'observation et redéfinir leur identité comme un projet mouvant dans une réalité historique changeante, le cinéma s'avère l'héritier contemporain le plus proche (selon Zacharias Kunuk et Paul Apak) d'une tradition orale ne possédant guère le pouvoir d'attraction et de diffusion d'un médium ayant la capacité d'influencer, d'émouvoir, d'articuler et de transmettre à grande échelle un ensemble de connaissances relatives à la

culture ancestrale inuit, les aidant ainsi à se resituer en tant qu'acteurs politiques légitimes, participant activement à la reconstruction d'une identité bafouée (*ibid.*, p.56) :

As representational mechanisms, films are a form of discursive production. They create meaning through various narratives and tropes: visually, they craft motifs, a sense of space and images of race and ethnicity; textually, they convey people's "appropriate" emotions, thoughts and reactions; and audibly, they create power relations based on orality (who gets to speak) and reproduce sounds of nature and language in generating a setting. Films [...] are a way in which the Arctic and Inuit have been known and are not apolitical, disinterested or value free (Williams, 2010, p.19).

Au cinéma, très peu de peuples ont été aussi représentés que les Inuit, en partie à cause de l'intérêt du spectateur pour les contrées lointaines ainsi qu'une attirance pour tout ce qui relève de l'exotisme et du spectacle, l'Arctique étant, au cours du 19^e siècle, « un des sujets récurrents des panoramas, dioramas et spectacles de lanternes magiques montrés des deux côtés de l'Atlantique »¹⁰⁹ (Potter, 1999, p.2). Outre Thomas Edison et ses trois courtes vues animées (*Esquimaux Village*, *Esquimaux Game of Snap-the whip* et *Esquimaux Leap-Frog*, 1901), Georges Méliès et son fantasmagorique monstre des neiges (*À la conquête du Pôle*, 1912) et William Van Valin et ses documentaires sur le mode de vie inuit (*Tip Top of the Earth: Arctic Alaskan Eskimo Education Series*, 1916), le pionnier du cinéma américain – et créateur du genre *western* – William Selig a contribué de façon significative au développement des films sur le Nord (le genre *northern*). Mettant en scène de « vrais Inuit », le court-métrage *The Way of the Eskimo* (1911) se démarque des autres créations sur le Grand Nord en proposant un point de vue

¹⁰⁹ Traduction de l'auteure.

inuit sur la culture (rituels, cérémonies sacrées, vie quotidienne) et sur les relations entre les Blancs et les habitants de l'Arctique, le film montrant « la gentillesse esquimaude et la fourberie des Blancs » (Bouchard, 2011, p.244). Qui plus est, le scénario du court-métrage est écrit par deux femmes inuit, Nancy Colombia et sa mère Esther Eneutseak, ces dernières tenant les rôles principaux dans le film de Selig ainsi que dans plusieurs productions qui, jouissant de la popularité du genre *northern*, exploiteront l'image des Inuit pour mettre de l'avant le point de vue des explorateurs (*ibid.*, p.244).¹¹⁰

Dans cet ordre d'idées, le prospecteur devenu ethnocinéaste Robert Flaherty (*Nanook of the North*, 1922) est sans conteste le plus célèbre des réalisateurs de son époque à enregistrer un pan de la vie inuit.¹¹¹ Venu au cinéma par le biais de ses explorations filmées dans le Grand Nord (Flaherty espérait ainsi récolter des fonds pour des missions subséquentes), le cinéaste sera inspiré à un point tel par le mode de vie inuit qu'il se dévouera, à travers ses films, à la promotion de la culture de ces habitants de l'Arctique. À la fois apologie édifiante du courage des Inuit et vision condescendante d'un peuple sympathique perdant peu à peu son mode de vie traditionnel au profit d'une assimilation lente et rédemptrice, *Nanook* se veut « une représentation de la mémoire collective qui transcende pour la première fois la tradition orale » (Serruys, 2008, p.69). Or, son enthousiasme pour son sujet ne suffira guère à combler les lacunes de l'œuvre, qui, faisant face aux limites de la représentation, oscille entre le documentaire ethnographique et la caricature burlesque – pensons ici à la scène où un nombre

¹¹⁰ Parmi ces productions, (dont il ne reste pratiquement aucune trace) les courts-métrages *Lost in the Arctic* (Snow, 1928) *The Frozen North* (Keaton, 1922) et *Flower of the North* (Smollen, 1921) ont participé à faire connaître le genre *northern*.

¹¹¹ Voir à cet effet le chapitre dédié à Robert Flaherty, présent dans le mémoire de maîtrise de Karine Bertrand (2009) : *La représentation des autochtones dans le cinéma documentaire québécois*.

imposant d'Inuit sort d'un petit kayak, telle une légion de clowns se retirant d'une voiturette au cirque. Influencé de prime abord par l'œuvre fictionnelle et visiblement romancée d'Edward Curtis, *In the Land of the Headhunters* (1915), réalisée quelques années avant *Nanook*, Flaherty utilisera une mise en scène où l'artifice sert, selon le réalisateur, à communiquer la vérité, par exemple en faisant de son protagoniste principal un héros devant jouer (et bien souvent rejouer) son quotidien, avec comme trame de fond le combat féroce de l'homme faisant face à une nature âpre et intransigeante. À cet égard, André Dudemaine souligne les incongruités et les anachronismes du documentaire (costumes d'hiver pour les scènes tournées au printemps, instruments de chasse non conformes à l'époque, etc.) qui perpétue le mythe de « l'esquimau éternel sur une banquise inaccessible [...] isolé, stylite dans le ciel nordique, dans son innocence sauvage, [...] se voyant réduit à jouer le rôle de référent capable de rasséréner l'homme du Sud enfin certifié, par la grâce mécanique du cinématographe, dans sa lumineuse modernité » (2007, p.55). Parmi les nombreuses critiques négatives dont ce film a été l'objet, peu d'entre elles tiennent suffisamment compte des facteurs de la représentation directement liés au contexte historique et aux limites techniques de l'époque ainsi qu'au testament scientifique que se révèle être la caméra à ce moment,¹¹² se contentant de juger l'œuvre selon un point de vue où prime la notion d'authenticité culturelle au sein de la trame narrative, reléguant au second plan un des facteurs garants de l'altérité de l'œuvre : le mode de tournage axé sur la collaboration étroite du cinéaste avec les protagonistes, ainsi que le niveau de

¹¹² À ce sujet, Nicholas Serruys souligne la foi inébranlable du public dans la vérité du cinéma, déclarant que « La conviction que ce moyen ne pourrait jamais mentir ou être manipulé était fort présente. À cette époque, la photographie et le cinéma étaient considérés comme des inscriptions scientifiques » (2008, p.62).

participation de ces derniers à toutes les étapes du film (visionnement des *rushs*, tournage, préparation, etc.) faisant d'eux les « cocréateurs » de l'œuvre. De même, l'interprétation du film par les Inuit et sa réception chez les non Autochtones diffèrent de façon significative, les premiers visionnant avec humour et curiosité des scènes qui à première vue, pourraient paraître condescendantes au spectateur avisé, par exemple lorsqu'on aperçoit un Inuk mâchouillant un disque en vinyle ou encore, lorsque le héros s'engage dans un combat singulier avec un phoque :

Nanouk l'Esquimau a contribué à faire comprendre aux Inuit que les réalisateurs peuvent élaborer des scènes qui ne peuvent être reproduites dans la réalité. Ils ont hurlé de rire en regardant Nanouk se démener, dans une scène de comédie burlesque esquimaude, avec une harpoire (une ligne de harpon) prétendument attachée à un *ugjuk*, un phoque barbu. Ils se sont encore une fois esclaffés quand Nanouk a sorti dix ou douze personnes d'un *qayaq*. Une fois leur hilarité passée, ils commentaient, de façon plutôt solennelle, ce qu'ils avaient vu : « Nous n'avons jamais vu de telles choses arriver réellement! Comment sont-ils parvenus à faire ça! » (Nungak, 2012).

Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer cette incapacité de l'homme à représenter avec un regard extérieur les fondements profonds d'une culture sans se heurter aux écueils du cliché, sans compter le fait que « la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver » (Benjamin, 2000, p.275). Enfin, jusqu'à récemment, les peuples autochtones ont eu à faire face au danger de la parole inexistante devant l'image, parole inexistante en ce sens où ils ne pouvaient s'exprimer dans leur langue à l'écran ni répondre aux messages véhiculés par des médiateurs externes, ce qui les plaçait dans une position de grande

vulnérabilité, considérant que « *media consumption without the ability to answer back is the most colonized situation possible* » (Evans, 2008, p.16). Les cinéastes inuit qui choisiront, quelque huit décennies plus tard, de s'engager sur les voies de la fiction, (en utilisant toutefois une approche et une pensée documentaire) posséderont un avantage certain sur leurs prédécesseurs; la possibilité de raconter leur culture à l'écran en s'exprimant dans leur langue, les moyens techniques matériel léger et mobile) caméra vidéo, trépieds, magnétophones, pellicules ultrasensibles, etc.) utilisés pendant le tournage demeurant au service des Inuit qui apprendront à manier l'équipement de façon à ce qu'il serve leur représentation en mettant de l'avant le système de valeurs de leur culture. L'utilisation des formes croisées du documentaire et de la fiction telles qu'utilisées par Flaherty demeurera présente au sein des courts-métrages réalisés par les nouvelles générations de cinéastes inuit, l'intrusion de la fiction au sein du documentaire leur permettant de raconter le mode de vie passé et les moyens jadis utilisés pour survivre. Il en est ainsi des courts-métrages de Zacharias Kunuk *Qaqqiq* (1989) et *Nunaqpa* (1991) ainsi que des treize épisodes faisant partie de la série *Nunavut The Land* (1994-1995), cette dernière dépeignant le quotidien des Inuit sur leur territoire avant l'arrivée des établissements permanents « qui changeront à jamais le mode de vie inuit dans la région d'Igloodik » (*ibid.*, p.142, ma traduction). Malgré le contenu fondamentalement documentaire de ces œuvres, où la parole, prenant le plus souvent la forme du conte, revient tel un leitmotiv d'un épisode à l'autre de la série, on décèle également la présence d'une mise en scène fictionnelle promouvant les valeurs traditionnelles et montrant les avantages et les inconvénients d'un mode de vie sédentaire :

Spring 1945 ... Igloodik

2. *Avaja: Inuaraq's family arrives at Avaja to a warm welcome. But on the hill above the tents, they now find a wooden church and a priest. Sharing the fresh caribou, feast, telling stories, Inuit are interrupted by the bell ringing. Inside the church the sermon is clear: Paul: 4:22, 'Turn away from your old way of life'.*

Fall 1945... Igloodik

3. *Qamaq (stone house): Grandmother remembers the old way. In autumn 1945, five families build a stone house to prepare for the winter.*

Fall-Winter 1946... Igloodik

12. *Unaaq (Harpoon)*

Sitting around the stone house carving a harpoon, Qulitalik starts talking about the year gone past. Everyone joins in with stories and laughter [...] Grandmother tells the old stories, everybody has a new one [...]. (Evans, 2008, p.143-145).

En outre, dans les décennies 1950-1980, l'Office national du film du Canada (1950-1960) ainsi que l'anthropologue Balikci (1960-1972) tourneront bonne quantité de documentaires sur le mode de vie inuit, les premiers dans un but politique (l'utilisation de l'arctique par les soldats canadiens pendant la Guerre froide) et le deuxième afin de « redéfinir la figure de l'Inuit d'un point de vue culturel » (Chartier, p.187). Parmi les courts-métrages réalisés à cette époque, les documentaires de Douglas Wilkinson *Comment construire votre iglou* (1949) et *Au pays des jours sans fin* (1953) se révéleront, aux yeux des Inuit, des documents représentant avec justesse un pan de leur histoire et de leur culture, contrairement aux documentaires *L'artisanat esquimau* (1943) et *Pierres Vives* (1958), où la présence d'un commentaire condescendant dans le premier et la mauvaise prononciation des mots issus de l'inuktitut dans le deuxième influe sur la

crédibilité de la représentation, confirmant par le fait même l'importance accordée par les Inuit à la langue :

Il est très évident que le film a été réalisé par un non-Inuit. Le nom de la déesse de la mer est erronément prononcé Nuli-AQ-juk au lieu de Nulia-yuk, et le mot signifiant « soleil », *siqiniq*, dans la bouche du narrateur, ressemble davantage à SOAK-in-NACK. Les noms de certains Inuit n'échappent pas au massacre : MO-anami au lieu de Manumi, et Kuyuk au lieu de Quu-yuq. (Nungak, 2012, p.1).

De même, l'arrivée des médias occidentaux dans l'arctique, à l'époque où le peuple inuit adopte un mode de vie sédentaire, et surtout l'absence de programmation à contenu inuit à la télévision¹¹³ provoqueront des changements importants dans la gestion du quotidien, la vie familiale tournant désormais autour de cette « boîte à rêves » lumineuse qui replonge les individus dans le silence :

Parmi les effets de ce bouleversement figurent la perte d'un sentiment identitaire fort, étant donnée la nature occidentale du contenu des programmes, la réorganisation de la journée autour des programmes télévisuels, de l'espace du foyer autour du poste, la diminution de la communication entre les jeunes générations et les aînés et donc l'oubli d'histoires et de savoirs traditionnels (Bernard-Bret, 1999).

À ce sujet, Zacharias Kunuk raconte comment la popularité des films de genre *western* diffusés sur les écrans du Nord contribue à propager les stéréotypes autochtones, faisant naître chez les Inuit une opinion négative de leurs confrères autochtones du Sud :

¹¹³ Le cinéaste Zacharias Kunuk (2012) raconte qu'à sa venue à Igloolik en 1966, la télévision était absente, la communauté ayant voté deux fois contre son installation, car la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) ne diffusait pas d'émissions en inuktitut.

Je me souviens d'avoir vu des films de cow-boys et d'Indiens, avec John Wayne et la cavalerie. Je regardais un film un soir, et John Wayne était devenu mon commandant. Nous étions dans le fort, et il a envoyé des éclaireurs en patrouille. Je faisais partie des soldats envoyés. Nous sommes donc sortis du fort, mais nous ne sommes jamais revenus. Les soldats se sont fait tuer. Le sol était jonché de soldats et de chevaux transpercés par des flèches. Je me demandais quel genre d'Indiens avait bien pu faire ça, parce que je pensais de la même manière que ces soldats. En vieillissant, je me suis davantage vu comme un Autochtone et j'ai appris qu'il y a toujours deux points de vue dans une histoire (Kunuk, 2001, *Atanarjuat*).

Ce n'est qu'au début des années 1980, avec l'introduction dans l'Arctique de la caméra vidéo portable, que l'on verra apparaître la première génération de jeunes documentaristes inuit (Zacharias Kunuk, Bobby Kenuajak,) qui utiliseront dès lors la vidéographie comme outil politique et social, entre autres pour transporter l'art de la tradition orale dans la modernité et participer à la transmission d'un savoir-faire millénaire :

Videography is a rich and potent avenue of expression through which Inuit video artists are attempting to work with available models and tools to create a communicative connection across the void that separate people, times and ideas. Inuit videography is linked to a larger system of art that transcends slippery divisions of folk versus high, sophisticated versus naïve, schooled versus instinctive, or any of the other partitions that serve to elevate one's culture's art over another [...] Video should not be seen as a threat to a tradition of oral narrative; rather, it should be seen as the next logical step in an evolving process (Evans, 2008, p.7-13).

Contrairement aux jeunes autochtones ayant participé au projet Navaho (Worth et Adair, 1972) et pour qui le cinéma en général et l'équipement technique en particulier se présentaient comme des objets étrangers (sinon étranges) non réquisitionnés, les cinéastes inuit adoptent le cinéma comme un moyen créatif et efficace d'exploration et de partage de leur culture avec les groupes autochtones et non autochtones du Canada. La création du réseau de télévision APTN (*Aboriginal People's Television Network*), de la IBC (*Inuit Broadcast Corporation*) ainsi que la fondation d'une maison de production vidéo inuit (*Igloolik Isuma Productions*) dans la décennie 1990 favoriseront ainsi le contact interculturel entre les nations autochtones tout en offrant aux jeunes inuit un miroir culturel et identitaire auquel ils pourront aisément s'identifier, entre autres à travers la diffusion d'émissions et/ou de documentaires à contenu inuit, le tout étant présenté en inuktitut, une langue jusqu'alors inexistante à l'écran.¹¹⁴ Or, les images pittoresques captées par la caméra de bon nombre de ces médiateurs internes et externes ne parviennent guère à traverser le voile opaque de la représentation pour saisir « l'âme inuit », ce *savoir-être* présent dans les gestes quotidiens, et qui relie la communauté dans un réseau de fils tissés par le temps, le langage et la mémoire.

À cet effet, Zacharias Kunuk sera le premier cinéaste à approfondir le sens de l'autoreprésentation autochtone en transportant l'art millénaire de la tradition orale au cinéma, en utilisant les techniques propres au langage cinématographique afin de transposer à l'écran la magie instillée par la performance du chaman-prestigiateur et

¹¹⁴ Pour plus d'informations au sujet du développement des médias inuit, voir l'ouvrage de Michael Robert Evans (2008) *Isuma. Inuit Video Art* où l'auteur décrit de façon complète et précise le contexte d'apparition de ces médias autochtones (IBC, APTN, Igloolik Isuma Productions) et leurs répercussions sur la communauté inuit.

par le fait même, *filmer l'invisible*. Nous verrons dans un premier temps, comment la dimension relationnelle et profondément orale d'une mémoire enracinée dans le corps et par prolongement dans le territoire, est exprimée dans le film *Atanarjuat*, le mode de tournage utilisé par le réalisateur contribuant à ancrer l'œuvre dans un espace géographique et mythique où prend forme une nouvelle toponymie des lieux du corps et de la parole, tout en participant à l'essor d'une industrie cinématographique locale. Par la suite, à travers l'analyse du deuxième volet de la trilogie d'Igloolik, *Le journal de Knud Rasmussen* (2006), nous découvrirons comment se prolonge l'acte mémoriel à travers la création, au sein de la diégèse, d'un *hors temps* et *hors champ* de la parole où s'élabore un discours sur la réconciliation d'une culture avec son passé ainsi que sur la possibilité d'engager un nouveau dialogue interculturel avec l'autre. Dans *Le jour avant le lendemain* (2008), troisième et dernier volet de la trilogie, nous verrons comment la parole-poème, exprimée de façon circulaire à travers les chants et les récits d'une aînée, se transforme tour à tour en parole-fleuve, parole-matrice et parole-flambeau, porte-étendard des valeurs inuit renouvelées par une esthétique valorisant l'exploitation des quatre éléments (eau, air, terre et feu) ainsi que des allers-retours constants entre deux mondes, celui des hommes (inuit) et celui des esprits (*tuurngait*) qui par moment ne font qu'un. Notre analyse de cette œuvre sera ainsi centrée autour des éléments d'oralité ainsi que des manifestations langagières d'ordre corporel présents dans la diégèse et qui serviront éventuellement à appuyer notre hypothèse selon laquelle le cinéma inuit est d'abord un cinéma de l'oralité. Enfin, nous tenterons de mettre en relief la représentation symbolique du territoire et la dimension sacrée que cette dernière impute à l'image. Dans cet ordre d'idées, le réalisateur John Houston contribue à enrichir le paysage

cinématographique inuk en transférant divers récits issus de la tradition orale d'un médium à l'autre, dans le but de créer une œuvre authentique, respectueuse de la culture, et ultimement, unificatrice pour les peuples des Premières Nations et pour les non Autochtones. À travers l'exploration d'un mode de tournage unique, où la présence et la transparence du dispositif repositionnent le spectateur en tant que participant actif (*The White Archer*) ainsi que par l'intermédiaire de l'aîné (*Kiviug*) agissant à titre de narrateur à deux niveaux (intradiegétique et extradiegétique), nous verrons comment se tisse la toile d'une œuvre métissée, où le chevauchement de deux réalités blanche/autochtone, écriture/oralité aide à réactualiser l'histoire orale des Inuit. Bref, en encourageant une culture de production fondée sur une dynamique horizontale caractérisée par la flexibilité, l'entraide, l'improvisation, la présence à l'écran de l'inuktitut, le respect de la parole des aînés ainsi que par l'omniprésence de protagonistes auxquels on reconnaît un rôle et une fonction sociale de la plus haute importance, nous tenterons de démontrer que les cinéastes inuit participent à l'élaboration d'une éthique de travail et d'une esthétique du film centrées sur la notion du sacré. En résumé, à travers une exploration du cinéma de fiction inuit ayant émergé dans la dernière décennie, nous souhaitons développer cette notion « d'esthétique du sacré » présente dans les films inuit, en la reliant à divers éléments de la culture (*savoir-faire*) et surtout de la spiritualité (*savoir-être*) de ce peuple, en nous appuyant entre autres sur les récits issus de la mythologie inuit ainsi que sur l'œuvre de nombreux ethnologues et explorateurs (Saladin d'Anglure, Rasmussen, Dorais, Laugrand). Enfin, les écrits de Walter J. Ong (1982) sur la psychodynamique de l'oralité (*psychodynamics of orality*) et de Paul Zumthor (2008) sur l'oralité et la voix

seront utilisés pour sonder davantage (et de manière plus *savante*) l'univers sacré de la parole inuit et sa transposition au cinéma.

5.2 Zacharias Kunuk et l'élaboration d'une nouvelle cinématographie inuit

5.2.1 La tradition orale inuit et la dimension relationnelle de la mémoire

Parmi les approches ethnohistoriques utilisées au Nunavut ainsi que dans plusieurs communautés autochtones du Québec, l'histoire orale contribue de façon significative à sauvegarder la langue et la culture et à « repositionner et reconfigurer leur mémoire dans le contexte social et culturel contemporain » (Trudel, 2002, p.155). À ne pas confondre avec la tradition orale, qui se définit comme une transmission orale, dans le temps, d'une parole porteuse d'un message se perpétuant jusqu'à la mort de ce dernier, l'histoire orale, racontée selon un mode cyclique, redonne vie à l'histoire officielle en faisant appel à une mémoire tactile qui inscrit les faits et événements dans une dimension spatio-temporelle (*ibid.*, p.139).¹¹⁵ Utilisée d'abord dans le contexte sociopolitique (revendications territoriales) des années 1970, l'histoire orale devient au fil des décennies un outil essentiel à la survie culturelle des Inuit, particulièrement lorsque ces derniers ont à faire face à une sédentarisation rapide et à l'imposition d'un système de pensionnats qui entraînent une fracture intergénérationnelle et l'évanouissement progressif d'un savoir-faire et d'un savoir-être millénaire hérités de la tradition orale.

¹¹⁵ À noter : la tradition orale est un des éléments inclus dans la notion d'histoire orale, qui implique également d'autres notions. Voir à ce sujet le texte de Trudel (2002).

Qui plus est, la perte (du moins en partie) de ce vecteur identitaire majeur qu'est la langue continue de participer à la désintégration du lien social et à un effritement de la mémoire, les récits racontés en inuktitut et les vocables anciens du langage (par exemple les règles de la temporalité) agissant comme des instruments de mémoire. À ce sujet, Walter J. Ong souligne le fait que dans les cultures orales, la pensée soutenue et le phénomène de mémorisation sont liés à la communication et à l'action de penser des pensées mémorables « *think memorable thoughts* » (1982, p.34). Ainsi, la performance du conteur, sa relation dialogique avec l'autre, l'utilisation d'une gestuelle soutenue et la création d'un rythme particulier à un récit ancrent la mémoire à la fois dans le symbole (aspect sacré) et la matérialité (le corps). Dans cette veine, les films autochtones, à l'image d'une quantité non négligeable de films africains, sont bien souvent des odes à la mémoire, construits à la façon des inukshuks, dans le but avoué de graver sur la pellicule l'empreinte sacrée d'une culture en voie d'inanition, entre autres à travers la remédiation à l'écran de mythes et légendes, la parole des aînés étant dans un premier temps recueillie à l'aide d'un magnétophone, puis transposée en images. Pour les peuples autochtones, la langue est directement reliée au territoire qui la façonne, elle est cette *maison de l'homme* (Heidegger, 1959) où la gestuelle, les intonations et la corporalité viennent parachever les périmètres du langage.

En se proposant comme lieu virtuel où s'incarne la parole, le film devient l'endroit où se re-territorialise la mémoire du peuple, par l'intermédiaire d'un dispositif (aspect matériel) et des possibilités esthétiques du médium (aspect esthétique). Par ailleurs, le passage de la mémoire orale à la mémoire filmique prend tout son sens si l'on considère que la caméra se substitue en quelque sorte au chaman autochtone, ce conteur-

prestidigitateur qui entourait la narration de récits cosmogoniques d'un cérémoniel où l'espace et le silence étaient comblés par l'imagerie que faisait naître le conteur dans l'esprit de son auditoire. Le cinéaste Zacharias Kunuk, fondateur de la première maison de production vidéo au Nunavut, *Igloolik Isuma Productions*, a produit plus d'une cinquantaine de documentaires ayant pour mission de contribuer à l'essor de l'économie inuit tout en faisant connaître la richesse de la culture, par exemple en filmant une partie de pêche ou de chasse traditionnelles ou en expliquant la méthode jadis utilisée pour fabriquer un igloo. Premier véritable geste d'autonomie de la cinématographie inuit marquant une sortie de la tutelle coloniale, le nom même d'*Isuma* (signifiant « pensée » en Inuktitut) renvoi à davantage qu'une simple activité cognitive, le concept d'*Isuma* étant rattaché à la fois « à l'âme inuit ainsi qu'aux termes pouvant lui être associés, tels que la sagesse, l'histoire et une perspective personnelle et intuitive (*insight*) » d'un récit qui sera raconté par et pour la collectivité, comme le souligne Kunuk :

Our building in the center of Igloolik has a big sign on the front that says Isuma. Think. Young and old work together to keep our ancestor's knowledge alive. We create traditional artefacts, digital multimedia and desperately needed jobs in the same activity. Our productions give an artist's view for all to see where we came from: what Inuit are able to do then and what we are able to do now (Evans, 2008, p.20).

Par ailleurs, la création d'*Igloolik Isuma Productions* en 1990 est en lien direct avec les préoccupations entretenues par ses fondateurs (Zacharias Kunuk, Paul Apak, Norman Cohn et Paulossie Quitalik) face à la IBC (*Inuit Broadcasting Corporation*) à propos de questions telles que le manque de contrôle créatif des Inuit (censure du contenu) et l'absence de subventions suffisantes ou d'équipement technique adéquat. À

ce sujet, Lisa Williams rajoute que « *While both the IBC and Isuma support Inuit culture and language, the IBC was a government project launched by the Canadian state [...] therefore it can be argued that the IBC re-inscribes colonial relations seen both in control from a centre to a periphery and in the control over the production of knowledge* » (2010, p.355). Au contraire, en se définissant telle une « cellule de résistance » et comme un projet hybride et indépendant prenant place « *on the boundaries of broacasting and cultural production in the Artic* » tout en mettant de l'avant l'utilisation d'un médium occidental envisagé comme un outil politique de décolonisation pour le peuple inuit, Igloolik Isuma Productions démontre qu'il est possible de demeurer fidèle à son histoire, à sa culture et à ses habitants en ne rejetant pas totalement ce qui provient de l'extérieur (*ibid.*, p.356). À cet effet, la création d'un site Internet (Isuma.tv) promouvant l'identité inuit à travers la diffusion en ligne (et gratuite) d'une grande variété de courts et longs-métrages (pour la plupart des documentaires) réalisés par des Inuit perpétue la mission de Kunuk et de ses pairs, soit de représenter la culture inuit « *as a living, shaping entity performed through inuit and shared through knowledge as a political act [...] and transforming culture from a misunderstood curious object of colonial rule in the North, to a vibrant culture that challenges and reverses much of what is taken from granted about Inuit communities* » (*ibid.*, p.357).

Par ailleurs, si le genre documentaire a permis au cinéaste de raconter pendant plus de vingt ans les subtilités de la culture traditionnelle inuit, c'est à travers ses longs-métrages de fiction que Kunuk retrouve un espace plus grand de liberté, particulièrement lorsqu'il s'agit de transposer en images l'intemporalité et l'évanescence de certains

récits mythiques. À cet égard, *Atanarjuat the Fast Runner* (2001) se présente pour plusieurs cinéastes et membres des Premières Nations comme le premier film véritablement autochtone, non point le fruit spontané d'un mouvement émergent, mais plutôt l'aboutissement d'un travail de longue haleine, un travail de réconciliation avec un passé et une histoire fragmentés, cherchant à se redéfinir à travers le métissage né de la réappropriation de la culture ancestrale par les nouvelles générations ayant grandi dans un monde d'images, comme le souligne le réalisateur Cri Neil Diamond : « *Atanarjuat was to me that point where cinema was being altered to tell our stories our way, and gone were the stereotypes of the past really in that one movie that utters none of that nonsense. It's a gloriously sexy film set in the Arctic* » (Reel Injun, 2011).

Né à une époque charnière de l'histoire politique du peuple inuit, alors que les communautés autochtones et non autochtones du Canada consacraient le Nunavut (en 1999) en tant que premier territoire au monde à être dirigé par des peuples indigènes et où l'inuktitut devient une des trois langues officielles du pays, *Atanarjuat* se présente dans un premier temps comme un symbole de la renaissance inuite et du renversement d'une représentation coloniale où la figure de l'indigène était relayée au plan de la mythologie :

Le succès populaire du film, tant à Igloolik que dans le monde, tend à une réévaluation de la figure de l'Inuit, qui ne peut passer sans une dénonciation politique du colonialisme culturel et économique. En ce sens, la représentation des Inuit au cours des deux derniers siècles témoigne éloquemment des avancées, des reculs et des silences de l'histoire culturelle occidentale. La figure de l'Inuit, d'abord issue de la culture européenne et inscrite dans une dimension mythique, est tributaire tant des changements méthodologiques en ethnographie que de

l'évolution des discours politiques sur les Autochtones
(Chartier, 2005, p.190).

En obtenant, au prix de valeureux efforts, le contrôle du territoire et la possibilité d'administrer ce dernier selon un mode de pensée propre à sa culture, le peuple du Nunavut participe de manière concrète à l'élaboration d'un discours identitaire plongeant ses racines dans le terroir, entamant ainsi un processus de guérison physique et culturelle de sociétés endommagées par des siècles d'aliénation. En marquant le passage et l'installation d'un peuple résistant sur un territoire apprivoisé au gré des épreuves et mis en mémoire dans un corps et dans une langue prenant la forme du paysage nordique, l'œuvre de Kunuk prend part à cette guérison communautaire d'un peuple, redonnant une visibilité à la culture orale inuit dépouillée (entre autres) par l'écriture syllabique. Enfin, en refusant de traduire intégralement les dialogues du film, le réalisateur « pose volontairement sa langue comme essentielle à la compréhension de certains passages [...] les premières paroles du film dictant clairement au spectateur étranger qu'il n'est pas le premier concerné par ce long-métrage, en expliquant que « [...] cet air [s'adresse] à ceux qui le comprennent » (Paquette, 2006, p.51).

5.2.2 *Atanarjuat* et le mode de tournage; retrouver le sacré à travers la reconstitution d'une communauté traditionnelle

En l'espace d'à peine un demi-siècle, le peuple inuit s'est vu contraint d'abandonner un mode de vie traditionnel ayant jusqu'alors survécu aux épreuves du temps et à la rigueur du climat nordique. L'arrivée des missionnaires, la conversion forcée au christianisme ainsi que la perte d'autonomie des dernières générations soumises à la tutelle de l'État a contribué à accentuer les écarts intergénérationnels et à

fragmenter la communauté, jadis liée par la nécessité de former une unité consolidée afin de survivre. Pour Zacharias Kunuk et ses collaborateurs, le film se présente comme un outil d'enregistrement de la mémoire des aînés et comme une occasion propice à la recréation des liens communautaires. Entouré d'une équipe technique formée d'Inuit ainsi que de spécialistes venus du sud pour former les nouveaux techniciens, le réalisateur tente de recréer l'univers fantastique d'*Atarnajuat*, à la fois mythe et épopée historique¹¹⁶ transmise oralement de génération en génération depuis plus de cinq siècles. Afin de retracer les grands moments de la légende, les réalisateurs ont recours aux récits de voyage des capitaines Lyon et Parry (1821-1824), le journal de Lyon contenant la première mention écrite des héros (Saladin d'Anglure, 2002, p.13). Par la suite, différentes variations du récit, racontées par huit aînés, eux-mêmes s'inspirant des versions héritées oralement de leurs ancêtres, sont enregistrées puis remédiées à l'écrit (en anglais et en inuktitut) par une équipe d'écrivains qui consultent à la fois les aînés et une spécialiste non autochtone tout au long du processus d'écriture. La version finale du scénario sera représentative d'un récit ayant subi au cours des cinq derniers siècles, en plus des modifications en lien avec l'emplacement géographique du conteur et le contexte culturel de chaque communauté, l'influence de la religion catholique. Cette influence se fait ressentir au niveau de l'introduction dans le récit, d'une morale chrétienne (dichotomie bien-mal) où les personnages, laissant peu de place à la nuance, se situent d'un côté ou l'autre de la moralité. Quoiqu'il en soit, la légende demeure avant tout inuit, une affirmation renforcée par le processus de tournage, où se met en place une

¹¹⁶ Bernard Saladin d'Anglure (2002) précise que la légende d'Atanarjuat contient les éléments des deux genres : « elle est structurée comme un mythe, tout en s'inscrivant dans un passé précolonial et dans un territoire bien circonscrit » (p.13).

culture de production inuit fondée sur la collaboration égalitaire des participants et sur un esprit de communauté s'inspirant du mode de vie traditionnel inuit, les idées et les valeurs culturelles ancestrales prenant racine dans une religion (chamanisme) ainsi que dans les activités de chasse et de pêche conférant au peuple inuit une flexibilité et un dynamisme qui demeurent à ce jour essentiels à leur survie, comme le souligne Joosten et Laugrand :

The traditional hunting culture of the Inuit was flexible and dynamic, the ever-changing environment requiring the development of new materials, implements, technologies, or means of subsistence [...] Respect for the land and its animals was essential to the Inuit who depended on both. A complex system of ritual abstainings and refrainings structured Inuit life with a special focus on birth, death, and wildlife. Although transgressions regularly occurred, angakkuit (shamans) could perceive and correct them, thus restoring relations to the land, the animals, and their non-human owners. This cosmic order involving human beings as well as non-human beings was also preserved by elders who instructed younger people on the basis of their own knowledge and experience. Thus the ideas and values of Inuit society were embedded in a hunting life that was always adapting itself to changing circumstances (2009, p.115).

Dans cet ordre d'idées, Kunuk propose aux participants du film de renouer avec les valeurs d'un mode de vie tombé en désuétude; présence sur les lieux du tournage d'un campement traditionnel, utilisation exclusive de l'inuktitut par les protagonistes du film (et plus précisément les vocables anciens de cette langue), nourriture provenant des produits de la chasse, port de vêtements issus d'une autre époque et surtout, la présence tout au long du processus de création d'un esprit de convivialité, de dynamisme, d'adaptabilité et d'humour, valeurs fondamentales de la tradition, tout cela dans le but

avoué « *to let the story shape the filmmaking process in an inuit way* » (Kunuk, *Atanarjuat*, 2001). Conseillé par les aînés (es) du village, le réalisateur porte un soin particulier à l'exécution des gestes traditionnels, ainsi qu'aux menus détails d'une mise en scène devant être en correspondance avec l'époque et la culture représentée, ainsi qu'avec les règles normatives du quotidien, par exemple lorsqu'il s'agit de contrôler l'intensité de la flamme alimentant le *qulliq* et par l'utilisation de matériaux anciens pour la fabrication des outils de chasse, comme le révèle le réalisateur en qualifiant sa méthode d' *Inuk point of view* :

A lot of times when I say it's from inuk point of view is getting things right, getting the set right, the igloo right. where women are supposed to be placed, where men usually sit and the way they put the food, where they usually put the qullik (lamp) or the way they usually have it (the flame) the way the igloo is built, the way the bed is made, everything is right [...] A lot of the southern filmmakers, these actors they don't even have the right to set their qullik right or place the meat where they like it. I saw a qullik turned the other way around and nobody cared. (*Atanarjuat*, 2001).

À l'image de la pensée inuit, cette communauté fabriquée de toute pièce est ainsi présente pour instiller à l'œuvre une aura qui se reflétera dans le produit final. Le résultat doit d'abord et avant tout plaire aux aînés et à la communauté inuit qui sont tour à tour spectateurs, acteurs et actants de leur culture. C'est donc à travers un *apprentissage* (apprendre à tisser) d'un savoir-faire traditionnel inuit, où l'intention et la répétition conditionnent la portée du geste et de la parole, que prend forme le sacré inuit, celui-ci ayant été de tout temps un acte social ancré dans un héritage (mémoire orale et ancestrale, *savoir-être* et *savoir-faire*) transmis de génération en génération, un fait que

corrobores par ailleurs Mauss (1968) et Eliade (1965) en stipulant que dans les sociétés archaïques, tous les actes accomplis par l'homme, même ceux de la vie courante, devaient pour avoir un sens, être soit la réédition de l'acte accompli par un grand ancêtre, soit l'actualisation d'un mythe mettant en scène l'action qu'un héros fondateur réalisa à l'origine, « *in illo tempore* ». De même, alors que pour les chamans inuit l'expérience du sacré est intimement liée aux règles et prescriptions d'une religion (chamanisme) où le maintien de l'équilibre individuel et social dépend en grande partie du type de relation développée non seulement entre les membres d'une même famille ou d'un clan rapproché, mais aussi et surtout entre le monde des esprits et celui des humains, la question de la survie collective prend alors une toute autre dimension, les liens invisibles unissant la communauté inuit à ses ancêtres participant concrètement (par exemple à travers les actes rituels accomplis au quotidien¹¹⁷) à la cohésion sociale et culturelle (Laugrand, 2006, p.15).

En recréant ainsi une atmosphère de plateau axée sur le respect et la mise en valeur d'un système de croyances ancestral où le sacré prend forme dans les actes rituels du quotidien visant à assurer la survie collective le processus de tournage se révèle un instrument précieux contribuant à ouvrir une brèche dans ce voile opaque séparant le monde rationnel (que l'on peut relier à la pensée cartésienne occidentale et par extension

¹¹⁷ Contrairement à la plupart des religions pratiquées par les peuples autochtones situés plus au sud, où le sacré était relié au respect profond, à la reconnaissance et à la célébration d'une unité (grand cercle de la vie) entre les êtres vivants (humains, animaux ou êtres animés ou *wakan*, c'est-à-dire investit d'un pouvoir) une profonde crainte des ancêtres ou de toute autre créature issue du monde des esprits caractérisait le chamanisme inuit (« nous ne croyons pas, nous craignons » disaient les chamans) les actes rituels quotidiens prescrits par le chaman (par exemple couper la viande de caribou à un certain endroit et d'une certaine façon, ne pas manger de chair humaine, ne pas laisser le sang menstruel d'une femme entrer en contact avec le lieu du dépeçage, accomplir des actes - comme verser de l'eau dans la bouche d'un phoque- visant à libérer l'âme de l'animal, etc.) visant à apaiser la colère des esprits-animaux/ancêtres qui autrement, menaçait l'équilibre de la communauté en semant querelles, maladies ou autres phénomènes (blizzards, absence de gibier) qui étaient perçus comme des actes de vengeance.

au monde matériel et à la technique) du monde mythique inuit, où le rêve et la communication avec l'invisible possèdent des racines profondément ancrées dans la mémoire du peuple.

5.2.3 Oralité, mémoire du corps, mémoire des lieux; redécouvrir le territoire de l'âme

La légende d'*Atanarjuat*, comme bien des récits issus de la tradition orale inuit, entraîne le spectateur au cœur de péripéties où l'action et la parole des personnages sont enracinées dans le territoire, et plus spécifiquement dans la dimension religieuse de ce dernier. C'est ainsi que le film, s'inspirant d'un mode de vie traditionnel (chamanisme et nomadisme) raconte l'histoire d'une petite communauté sur laquelle pèse une malédiction entraînant ses habitants dans un cercle sans fin de complots et de vengeance, lesquels se perpétuent de génération en génération, et ce jusqu'au jour où le jeune Atanarjuat, de par son courage et sa volonté d'entreprendre une quête physique et spirituelle qui le confronte à la fois à des ennemis surnaturels et à des alliés-ancêtres, parvient à rompre le cycle de la vengeance et à libérer la communauté du fléau qui l'afflige, les actes de bravoure et de sagesse du héros permettant un retour à l'équilibre au sein de son clan. Or, en transférant ainsi la légende sur grand écran, Zacharias Kunuk est le premier cinéaste à tenir compte des sites sacrés et des liens symboliques qui unissent les Inuit à leur territoire, ainsi que du rôle joué par l'oralité dans la construction d'un espace physique et symbolique où évoluent ses personnages. D'ailleurs, rares sont ceux ayant prêté une attention particulière aux liens qui existent entre tradition orale et territoire, la perception de l'espace ayant été principalement analysée sur un plan horizontal (espace parcouru) faisant fi de l'enracinement dans le territoire, contrairement

au plan vertical « qui se nourrit de la tradition orale, qui, en tant que mémoire du groupe, ancre points, lignes et surfaces dans une histoire. [Ainsi] la tradition orale est bien l'artisan principal de la construction du territoire et de l'affiliation des [Inuit] à ce dernier » (Collignon, 2006, p.173). De même, l'existence d'un rapport rédigé en 1995 par la Commission d'Établissement du Nunavut et intitulé *L'empreinte de nos pas dans la neige fraîche* confirme l'importance accordée par les Inuit à l'espace géographique constituant leur territoire, la signification de ce titre trouvant réponse dans la tradition orale :

[...] Dans la tradition orale inuit, on distinguait deux catégories d'espaces: il y avait tout d'abord l'espace utilisé par les humains et marqué par leurs traces de pas; espace habité, espace exploité ou espace parcouru. La seconde catégorie d'espace, *tumitaittuq* (« sans traces de pas ») [...] était le domaine des esprits, souvent des esprits à forme humaine, la plupart du temps invisibles. Ils avaient néanmoins le pouvoir de se rendre visibles aux humains en détresse. Ils cherchaient à les secourir ou à les séduire, en échange d'un abandon de la vie partagée avec les humains pour aller mener une vie parallèle avec les esprits; ou encore, dans le cas d'un chaman, en échange de leur adoption comme esprits auxiliaires (Saladin d'Anglure, 2004, p.112)

Ces deux catégories d'espace sont ainsi présentes au sein du film, parfois au même moment, la représentation du territoire étant fréquemment reliée aux nombreux déplacements des personnages parcourant des centaines de kilomètres pour se rendre d'un campement à l'autre, que ce soit pour se procurer de la nourriture, par exemple dans la scène où les deux frères partent chasser en traîneau, ou dans le cas d'*Atanarjuat*, pour fuir ses assaillants et revenir à la fin de son périple à son campement d'origine. Par

ailleurs, si le territoire et les différents lieux présents dans la diégèse ne sont ni balisés ni explicitement nommés, exception faite des inukshuks (constructions en pierre servant de balises sur le territoire) et des troupeaux de caribous, de nombreuses références verbales telles que « les esprits t’ont fait perdre la piste », « tu es au sommet de la colline et la descente est longue et ne fait que commencer » et « là où les glaces flottent, j’en ai vu beaucoup » nous permettent de constater la filiation des individus au territoire et à la Terre Mère sacrée. Certaines références à des lieux ou à de simples constituants de la nature par exemple, « là où la neige est dure » et « près de la grande crevasse », sont empreintes d’une charge symbolique ainsi que de sous-entendus implicites, connus seulement par ceux qui ont reçu le savoir, comme le constate Bernard Saladin d’Anglure : « la crevasse qui sauva la vie à *Atanarjuat* dans le mythe et le film du même nom, porte le nom de *Naggutialuk* (la grande crevasse) et se retrouve chaque hiver, au même endroit, au sud-est d’Igloolik (Aporta 2003). Le héros la franchit grâce à une aide surhumaine » (*ibid.*, p.112-113). De même, Saladin d’Anglure souligne le fait que certains noms de lieux désignant des entités géographiques sont des métaphores du corps humain – *uumannaq* – qui ressemble à un cœur humain, *niaqurnaq* – qui ressemble à une tête (*ibid.*, p.114). À cet égard, force est de constater que dans le film, bien souvent corps et territoire ne semblent faire qu’un, une attention particulière étant portée aux déplacements des corps et à leurs mouvements dans l’espace et dans le temps. Nous assistons ainsi régulièrement aux entrées et sorties des personnages dans et hors de leurs habitations (igloo, caverne, tente en peaux) et de leurs embarcations (kayak, traîneaux), ces fragments de scènes étant le plus souvent filmés en plans fixes, de façon à nous montrer le personnage qui s’avance ou qui s’éloigne de la caméra, l’utilisation de la

caméra numérique renforçant chez le spectateur le sentiment d'être sur les lieux. Qui plus est, le rythme parfois lent du film accentue la prégnance de ces déplacements, dans les scènes où les personnages avancent telles de frêles créatures perdues au milieu de l'immensité blanche d'un paysage arctique, le crissement des pas dans la neige durcie par le froid polaire nous ramenant momentanément à la matérialité des corps en mouvement. Filmées avec un grand angle, ces scènes contribuent à la création d'un espace-temps qui se fait matrice, à l'image de l'igloo, de la caverne et de la tente d'été traditionnelle, abritant à la fois l'homme et les esprits, chaque territoire étant possédé « par un esprit maître qui le protège des intrus et veille à son bon usage » (*ibid.*, p.113). L'omniprésence des esprits sur le territoire se fait d'ailleurs ressentir dans le film, au-delà des mots, des chants et des rituels chamaniques évoquant leur existence, au-delà aussi des images où l'on voit par exemple le « fantôme » d'un ancêtre se tenant droit sur une colline glacée, la présence concrète ou suggérée de ces êtres surnaturels pouvant être décelée dans la course succincte d'un lièvre arctique, dans le sifflement du vent et l'éclat de la lumière sur un monticule enneigé, régnant sur l'étendue informe et l'espace homogène environnant, nous rappelant que « tout l'invisible inuit, entretenu par la tradition orale et, pendant longtemps, par le chamanisme, les rites et les mythes, s'appuie sur des lieux [et] des espaces [...] c'est le monde invisible des esprits qui régit et enchante le cosmos et toutes ses composantes, dont les humains ne constituent qu'une infime partie » (*ibid.*, p.126). Dans cette veine, le film apprend aux spectateurs que le corps tatoué à l'aide d'une aiguille trempée dans de la suie et introduite sous la peau, est lui-même une carte géographique, à la fois territoire physique et lieu spirituel où s'incarnent et se désincarnent les esprits. Outil millénaire puissant servant

traditionnellement de bouclier protecteur contre l'envahissement du corps par des esprits maléfiques, les tatouages arborés principalement par les femmes, les chasseurs et les défunts se veulent autant de parchemins racontant les cycles de vie d'un individu, son affiliation avec des animaux auxiliaires et sa position sociale dans la communauté :

Arctic tattoo was a lived symbol of common participation in the cyclical and subsistence culture of the arctic gatherer-hunter. Tattoo recorded the “ biographies” of personhood, reflecting individual and social experience through an array of significant relationships that oscillated between the poles of masculine and feminine, human and animal, sickness and health, the living and the dead, Arguably, tattoos provided a nexus between the individual and communally defined forces that shaped Inuit perceptions of existence (Krutak, 2012, p.1).

Ces marques sommes toutes discrètes sont ainsi visibles sur le visage de la plupart des personnages féminins du film qui exhibent sur leurs joues, fronts et mentons les sillons de leur parcours physique et spirituel, les lignes symétriques occupant les lieux stratégiques de leur visage se voulant des balises sociales et culturelles renforçant cette image du corps imaginée comme une continuation du territoire et plus encore, comme un membre vital ou une excroissance de ce dernier, chaque tracé possédant une histoire qui lui est propre. En outre, la présence remarquée de ces tatouages dans le film a encouragé le renouvellement chez les Inuit d'une tradition jadis pratiquée pendant des siècles dans l'ensemble du monde circumpolaire, l'existence et la signification de ces tatouages étant méconnues par la plupart des habitants d'Igloolik et ce, jusqu'à la projection d'*Atanarjuat* dans les communautés du Nord :

Partout où vivaient les Inuit [...] il y avait des tatouages traditionnels. Le mot inuktitut pour tatouage est

« kakinik » ou « kakiniit » au pluriel. Les tatouages les mieux connus et vus étaient ceux que les vieilles femmes avaient sur le visage, les « tunniits ». À la sortie du film d'Isuma, *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, tout le monde a pu constater ce dont j'avais parlé et les tatouages inuit sont devenus monnaie courante. J'ai pu constater le pouvoir de la cinématographie comme outil pour enseigner, renforcer et modifier une culture (Arnaquq-Baril, 2010, p.1).¹¹⁸

Par ailleurs, la dimension spirituelle de la culture inuit est thématifiée dans le film à travers des actes concrets du quotidien, eux-mêmes étant directement rattachés au territoire, une affirmation qui s'avère particulièrement vraie en ce qui concerne les gestes, les rituels et les multiples interdits rattachés à la chasse, au dépeçage, à la consommation et au partage de la nourriture. À cet égard, la manière dont le chasseur utilise la langue pour décrire le rapport de forces entre les éléments et pour exprimer son propre rapport au monde appuie davantage cette affirmation selon laquelle les aléas de la mémoire, les sensations et les sentiments sont des éléments qui, ancrés dans la matérialité, racontent ce qu'est l'histoire du peuple inuit, soit un enchevêtrement de sens, de mémoires et de faits reflétant un ensemble de valeurs donnant naissance au sacré :

[...] The point here is that the hunter-gatherer way of using language to describe the world makes allowances for realities that are full of ambiguity, and for places where rationality and irrationality, the facts and the supernatural, intertwine. This is not a point about language or grammar, but about how people know, understand, and relate to their surroundings (Brody, 2002, p.61).

¹¹⁸ L'auteure de cet article est une documentariste inuk ayant réalisé un documentaire sur la pratique du tatouage dans l'Arctique, *Tunnit: Retracing the Lines of Inuit Tattoos* (2010) qui a été diffusé sur les ondes du réseau APTN (Aboriginal People's Television Network) et dans le cadre de la série *The 8th Fire* (Canadian Broadcasting Corporation).

Or, si le réalisateur ne s'attarde guère à nous montrer des images de chasseurs tuant leurs proies, les actions en lien avec la préparation et le stockage de la nourriture ainsi que les effets de la chasse sur le quotidien des Inuit (par exemple la possibilité de se loger et de s'habiller convenablement) sont parfaitement intégrés au récit, provoquant l'action et contribuant à influencer le cours des événements. À titre d'exemple, la scène où les deux frères (Atanarjuat et Amarjuaq) se font voler le produit de leur chasse, ainsi que leur attelage par leurs compagnons de camp, qui comptent parmi ceux-ci l'arrogant *Oki*, un rival d'Atanarjuat « possédé par le même esprit maléfique que son frère », illustre la transgression reliée au vol de la nourriture, un acte qui était très mal vu par les membres du peuple inuit, qui encourageaient plutôt le partage des ressources alimentaires¹¹⁹ :

Autrefois, les Inuit savaient qu'ils ne devaient pas voler. C'était une des choses que tout le monde considérait mauvaise [...]. Si un homme trouvait de la nourriture et qu'il était affamé, il pouvait en prendre et il le dirait ultérieurement à l'homme qui possédait la nourriture et peut-être la rendrait-il. C'était correct. Mais s'il en prenait et ne le disait à personne, c'était mauvais. Les gens avaient peur de voler parce qu'ils croyaient qu'ils tomberaient malades s'ils volaient des choses (Z. Takiapik in Graburn, 1972, p.311-312).

De même, nombreuses sont les scènes où les femmes s'occupent du dépeçage de la viande, de l'entretien des peaux ou de la cueillette de denrées (œufs, baies) alimentaires, et où les personnages se voient offrir à manger, que ce soit lors de leur arrivée dans un nouveau campement ou, en ce qui concerne Atanarjuat, pour célébrer le

¹¹⁹ Plusieurs auteurs, dont Eidlitz (1969), Labrèche (2006), Saladin d'Anglure (1967) et Guédon (1967) abondent en ce sens, confirmant que le partage de la nourriture était hautement valorisé, les familles n'ayant pas eu de chasse fructueuse devant recevoir une part du gibier.

retour du héros parmi les siens. Les activités associées à la chasse et plus spécifiquement, le lien entretenu par le chasseur avec l'esprit des animaux traqués puis tués dicte non seulement le rythme du récit, mais fait en sorte que la chasse agisse à titre de lieu (symbolique) médian entre le monde physique et le monde invisible où résident les esprits-animaux invoqués par le chaman pour assurer une expédition fructueuse ou tromper les hommes, par exemple lorsque Quitalit envoie « magiquement » un lapin blanc qui, ingéré par Uqi, le fait sombrer dans un état second. Qui plus est, en intégrant naturellement au cœur de l'action à la fois le quotidien des Inuit implantés dans un territoire et la pensée magique qui accompagne ces actions, en dépeignant le territoire comme un lieu habité donnant accès au spectateur à quelques fragments importants d'une réalité vécue par les habitants de la région à une époque donnée, le réalisateur plante au sein d'un récit fictionnel une vérité documentaire dont la chasse se fait le principal témoin et médiateur, comme a pu le constater le cinéaste Pierre Perrault dans sa quête du réel et de l'*oumigmatique* :

C'est grâce au mythe peut-être, que le chasseur a réussi à penser le monde et déloger l'inconnu. En invoquant l'esprit des arbres, il commence à penser l'arbre, le ruisseau, l'éclair. En inventant des dieux, il se pense lui-même [...] Mais on peut se demander si les premières images de la chasse n'étaient pas déjà entreprise de sacralisation [...] L'image, dans l'empire de la chasse, était peut-être naïvement documentaire [...] C'est ainsi que le chasseur nous importe. La chasse est l'ancêtre de nos préoccupations documentaires et nous suivrons ses traces dans notre quête d'un passage vers le réel (1995, p.28).

Dans cet ordre d'idées, le thème de la chasse dans le film de Kunuk est mis en relation directe avec le corps du protagoniste principal, *Atanarjuat*, qui passe rapidement du rôle de prédateur à celui de proie, dans cette scène mythique où le héros émergeant de la tente-utérine ensanglantée, lacérée par ses rivaux, s'élance nu et vulnérable sur la banquise. Image saisissante s'il en est une, la course effrénée du héros cherchant à fuir ses assaillants nous laisse non seulement percevoir, mais bien ressentir la souffrance d'un corps malmené par le territoire et ne faisant pourtant qu'un avec lui; c'est ainsi que la morsure du vent polaire sur sa peau, l'abrasion du sol gelé entaillant sa chair et le choc de l'eau glacée raidissant son corps sont autant d'éléments reliant corps et paysage, l'écoulement du sang sur le sol liant le pacte qui l'unit à la Terre Mère :

Atanarjuat's bleeding feet are not only the visible signs of pain and intensification, they are also a site where, through the wounds the body (skin and viscera) merges with the landscape, further accentuated when he steps into a pool of water and his blood mixes with it [...] here, by fusing Atanarjuat's wounds with natural elements, the film transmutes the hero's wounds from a sign of affliction and victimhood to that of regeneration and becoming (Ochuko Adha, 2007, p.212-213).

L'utilisation, pour le tournage de cette scène, d'une caméra portée à l'épaule, de travellings réalisés à l'aide d'un traîneau qui, poussé par des techniciens, permettent aux spectateurs de suivre pas à pas la course d'Atanarjuat, l'insertion de gros plans mettant l'accent sur les expressions de souffrance du personnage, (mains qui tremblent, visage tordu par la douleur) alors que l'absence de dialogue accentue l'effet de proximité du spectateur avec la douleur ressentie par le personnage. En outre, cette fusion du corps d'Atanarjuat avec les éléments atteint son paroxysme alors que ce dernier se trouve

étendu dans une cache, dissimulé sous un tapis d'algues où il reçoit malgré lui, son baptême de la terre via le jet d'urine émis par Uqi sur les algues. De même, la vieille dame prenant en charge la guérison d'Atanarjuat pansera ses plaies avec des lanières de chair fraîche, le héros émergeant de la terre devant, tel un nouveau-né, réapprendre à marcher. Élément subtil du récit, la renaissance du personnage jaillissant en premier lieu de la tente ensanglantée puis d'une cache dissimulée par des herbages vient rejoindre de façon plus générale l'idée qu'il faut émerger d'un lieu clos (ou émerger de la terre) afin de retrouver la pureté originelle du corps. Ce faisant, Atanarjuat se présente comme le candidat idéal au statut de victime rituelle, cette créature innocente bien souvent choisie pour la pureté de son âme et la chasteté de son corps. En subissant les épreuves dictées par le destin, Atanarjuat devient alors le bouc émissaire par excellence, le sacrifice métaphorique de ce dernier épargnant à sa communauté de plus grandes malédictions ainsi qu'un rétablissement de l'équilibre entre les forces obscures et les esprits bienveillants :

Le sacrifice a une fonction réelle et le problème de la substitution se pose au niveau de la collectivité entière. La victime n'est pas substituée à tel ou tel individu particulièrement menacé, elle n'est pas offerte à tel ou tel individu particulièrement sanguinaire, elle est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures [...] Quand les hommes ne s'entendent plus entre eux, le soleil brille et la pluie tombe comme à l'accoutumée [...], mais les champs sont moins bien cultivés, et les récoltes s'en ressentent (Girard, 1972, p.18-19).

Ainsi, les blessures corporelles infligées aux personnages, le sang répandu et la confrontation des corps engagés dans des actes de violence sont autant d'éléments présents pour restaurer l'harmonie du clan et assurer la survie de ses membres, en minimisant la présence et l'impact de guerres intestines abritant dissensions, jalousies, rivalités et querelles entre proches (*ibid.*, p.19). Or, dans *Atanarjuat*, le sacrifice du héros, la lutte à mains nues de deux adversaires s'assenant des coups à la tête ainsi que l'affrontement physique et surtout psychique de deux chamans se livrant un combat à mort ne suffisent guère à faire cesser le cycle sans fin de la violence dans une communauté frappée par la malédiction, comme l'annonce au tout début du film la voix d'une aînée : « le mal est venu comme la mort et il a fallu vivre avec » (*Atanarjuat*, 2001). Pour ce faire, *Atanarjuat* aura plutôt recours à la ruse, dans un dernier combat symbolique où la vie de ses adversaires sera épargnée et l'honneur du héros sera complètement restitué. La victoire d'*Atanarjuat* sera par ailleurs dûment célébrée via la préparation d'un grand festin, le partage et l'ingestion de nourriture scellant le pacte tacite qui existe entre humains, animaux, esprits et territoire.

Enfin, dans le même ordre d'idées, la relation du corps à la nourriture et par extension au territoire se prolonge dans l'acte sexuel et dans son rapport à la matière, l'anthropologue Rémi Savard voyant dans certains mythes d'origines abordant la question de l'inceste et du cannibalisme « la perception d'un parallélisme des activités sexuelles et alimentaires, et de leur confusion originelle » (1966, p.141). De même, les activités reliées à la chasse et plus spécifiquement la relation qui existe entre le chasseur et l'animal chassé ont une connotation sexuelle, comme le relate le mythe inuit d'origine de la chasse aux phoques :

La relation entre le chasseur et sa proie au moment de l'abattage connote toujours le coït sexuel pour les Inuit. C'est à la pointe de la tête de son harpon, *naulaq*, mais dite aussi *nauliq*, terme qui désigne le pénis, que [le chasseur] provoque la conversion souhaitée de la puissance sexuelle incontrôlée et cannibale de la femme-abeille, en une autre possibilité d'augmenter l'abondance de viande carnée : l'avènement de la chasse *mauliqpuq* [...] Alimentation et procréation jouent tour à tour, l'un par rapport à l'autre, le rôle de trope et de phore, de *façon de parler* et d'enjeu (Blaisel, 1994, p.10-11).

La version filmique de l'épopée d'Atarnajuat, même si elle ne décrit pas explicitement la correspondance entre sexualité, nourriture et territoire, illustre de façon discrète leur cohabitation, d'abord en naturalisant l'acte sexuel comme un épisode parmi tant d'autres du quotidien des Inuit, puis en introduisant dans les dialogues des répliques faisant allusion à la chair, aux organes sexuels et à l'acte de procréation, ces mots étant souvent proférés lors d'un retour de chasse ou mis en lien indirectement avec la nourriture, par exemple lorsque Aamarjuaq conseille à son frère (sur le ton de la plaisanterie) de faire le loup sur les peaux et de penser aux fesses des femmes, afin de l'aider à soulever un chargement de viande, ou lorsqu'un membre du clan ennemi chante à son adversaire ces paroles cherchant à railler ses talents de chasseur : « un homme adulte incapable de nourrir sa famille, si ce qui te pend entre les jambes raidit, ne le laisse pas exploser » (*Atanarjuat*, 2001). Et encore « Qui accuse ses amis quand son lit est vide? Les gens normaux font ça au bon endroit et toi tu te le fourres toujours au mauvais endroit » ainsi que « Qu'est-ce qu'elle fait dehors, elle couche avec les esprits » (upcit). Ce rapport à la sexualité et à la nourriture est renforcé par les nombreuses scènes portant une attention particulière aux fonctions réalisées à l'aide de la bouche, l'organe

par excellence de l'ingestion, de l'expulsion et de la parole, qui est « une des voies de circulation des esprits vitaux, s'insérant dans une théorie des orifices, elle-même partie prenante de la cosmogonie inuit » (Dudemaine, 2007, p.54). On nous montre ainsi une bouche experte mâchouillant le cuir et assouplissant les peaux, une bouche affamée ingérant la nourriture et buvant l'eau fraîche recueillie à l'aide d'un contenant fait d'écorce. On nous fait entendre le halètement de la bouche ouverte de l'homme courant sur la plaine, les gémissements de lèvres entrouvertes en proie au plaisir ou à la douleur, les chants joyeux, railleurs ou mélancoliques de bouches qui trompent le temps et habitent l'espace du silence, le son guttural venu de la gorge, à la fois plainte et complainte, jeux de proximité, cris de souffrance, hurlement des chiens, grognements, éclats de rire, appels aux esprits. Ode à la rivière et à la pierre fraîche, ode à la voix enfin, lorsqu'Atanarjuat chantonne une mélodie amoureuse (à la femme? à la Terre Mère?) :

*Cette pierre fraîche et douce, ouverte, j'en suis sorti,
as-tu été aussi surprise que moi? Ici, près de la rivière, là où elle se resserre,
cette voix étrange chantant dans le vent, ne m'entends-tu plus?
Quand je sifflais ce même air était-ce toi qui me répondait
du haut de cette colline lointaine?(43:33-44:28)*

5.2.4 Auralité¹²⁰ et matières sonores : vocalisations inuit des origines de l'être

En outre, les chants de gorge (*kattajjait*) illustrent la spécificité vocale et orale de la culture inuit, ainsi que l'implication de tout le corps en ce qui concerne certaines manifestations vocales, le corps étant « une dimension du langage habité par la voix et le

¹²⁰ Le mot *auralité* est une construction poétique faisant référence aux caractéristiques de l'oralité et plus spécifiquement aux qualités de la voix qui, selon Zumthor, « s'identifie à un niveau psychique profond, avec une volonté d'exister et de se dire [...] la voix, de par le langage, se chargeant d'une sorte de souvenir de l'origine de l'être, d'une intensité vitale (aura) émanant de ce qu'il y a en nous d'antérieur au langage articulé » (2008, p.172).

silence » (Le Goff, 2003, p.3). À travers ces joutes mobilisant les possibilités de l'appareil phonatoire, les « chanteurs », en maîtrisant le son, s'approprient un espace, mettant en évidence cette relation de l'être à l'environnement. De même, les différentes formes que prennent les jeux vocaux peuvent servir à régler des conflits ainsi qu'à tester les capacités physiques et psychologiques des corps engagés dans ces joutes vocales, « la projection de la voix apparaissant comme un acte pouvant influencer fortement sur le monde extérieur, provoquer un changement de comportement chez l'autre, un changement de comportement du gibier » (*ibid.*, p.6). Présents dans le film d'abord dans la scène précédant le combat de deux rivaux cherchant à gagner le cœur d'une femme, les chants de gorge, interprétés par deux jeunes femmes, accompagnent ou plutôt enrobent le déplacement des corps de deux hommes participant à une épreuve de force traditionnelle où l'on doit mutuellement tirer la bouche de son adversaire avec l'index. Constitué de paroles, de halètements et de diverses sonorités¹²¹, le chant, visiblement envisagé dans le cadre d'un jeu (l'éclat de rire des deux chanteuses à la fin de la joute nous le confirme), impute à cette scène un rythme particulier, enlevant toute trace de sévérité à un acte représentant normalement une forme d'agression, le chant tenant lieu de langage comportemental. L'implication du corps dans la projection de vocalises est d'ailleurs ressentie à travers la proximité des individus se tenant face à face, bras enlacés, regards soudés, les deux bouches (parfois filmées en gros plan) mélangeant inspirations et expirations, partage d'un souffle vital qui se fait à un certain degré échange spirituel entre les participants. Ce partage est d'autant plus évident dans la

¹²¹ Philippe Goff précise à ce sujet que les sons du katajjait « ne sont pas identifiés par les Inuit comme une reproduction de sons naturels, ce jeu apparaissant comme une épreuve d'endurance psychologique et physique, en particulier respiratoire, mettant au premier plan un corps vocal » (2003, p.7).

scène où Atanarjuat s'engage dans une joute vocale (ici un chant traditionnel) de séduction avec celle qui deviendra sa deuxième épouse. Le chant, accompagné cette fois d'une danse reproduisant un bercement¹²², devient prétexte au rapprochement des corps cherchant à s'appriivoiser. D'ailleurs, dans la scène montrant les ébats amoureux des personnages, ces derniers reproduisent, de façon vocale, les halètements, gémissements, cris, soupirs, éclats de rire, inspirations et expirations courtes entendues lors de joutes vocales, les sons émis par la voix se rythmant au mouvement des corps qui s'étreignent, réveillant ainsi cette *érogénité orale phonique* que Zumthor associe à la parole, c'est-à-dire au « langage vocalisé, phoniquement réalisé dans l'émission de la voix » et qui ranime le désir à travers une tactilité présente dans le tissu (textile/texture) de la voix :

Quelle que soit la puissance expressive et symbolique du regard, le registre du visible est dépourvu de cette épaisseur concrète de la voix, de la tactilité du souffle, de l'urgence du respir. Il lui manque cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots. C'est pourquoi le langage est impensable sans la voix. Son usage procure une jouissance, joie d'émanation, que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste, mais qui la parasite. (1982, p.234).

Le corps-vocal (dont le principal organe demeure, rappelons-le, la bouche) devient alors un outil participant à la construction d'un langage alliant expérience émotionnelle et matérielle, donnant lieu à des échanges où la langue, « branchée sur les

¹²² L'auteur Philippe Le Goff précise ainsi que « les sons produits par les *katajjait* ne proviennent pas d'une articulation courante. Les chanteuses puisent toutes leurs ressources – celles du cri, des rires, des pleurs ou des grognements – en les rythmant avec le diaphragme et en donnant au corps un léger mouvement de balancier » (2003, p.8). Dans l'exemple qui nous concerne, même s'il ne s'agit pas à proprement parler de chants de gorge, les personnages reproduisent ce mouvement de balancier qui contribue à maintenir le rythme du chant ainsi que l'équilibre des participants s'appuyant l'un sur l'autre.

dynamismes élémentaires de la voix » s'invente et se recycle, à l'image du corps-territoire mis à l'épreuve par la rigueur du climat arctique et de son rythme désordonné (*ibid.*, p.235).

Enfin, l'utilisation et la projection de la voix comme moyen de communication avec le sacré et le monde invisible sont présentes dans l'avant-dernière scène du film, alors que le chaman Quliktalik assisté de sa sœur Panikpak, dirige une cérémonie de purification visant à purger la communauté de la malédiction qui pèse sur le clan, via l'exorcisme qui conduira à l'anéantissement de l'esprit maléfique du chaman Tuurngarjuaq. Pour ce faire, le chaman a recours à l'esprit de son animal auxiliaire, le morse, qui pénètre dans son corps au moment où celui-ci mâchouille la gourde en peau de morse contenant les excréments séchés de diverses espèces animales, le geste porté par le vieil homme symbolisant l'ingestion de l'esprit-animal. Tout au long de ce processus, exempt de narration verbale, le personnage du chaman émet des sons gutturaux (grognements, beuglements, ainsi que des sons simulant l'expulsion) cherchant à reproduire le cri du morse mâle s'apprêtant à combattre l'ennemi. Dans la même veine, l'arrivée du « mauvais » chaman est annoncée par les hurlements et les plaintes des chiens loups qui forment l'attelage de Tuurngarjuaq, ce dernier manifestant sa présence avec le cri de son esprit auxiliaire, l'ours blanc. L'affrontement final entre chamans est sciemment composé de beuglements et de grognements, les petits cris lancés par Panikpak ajoutant à l'atmosphère entourant la transe, le bon chaman investi du pouvoir (vocal) de son esprit auxiliaire venant éventuellement à bout de son ennemi. Ce passage du film démontre, entre autres, que la vocalité n'est pas exclusive à l'homme, étant aisément partagée avec l'espèce animale avec laquelle les premiers

humains arrivaient à communiquer et même à emprunter ou échanger de corps avec eux¹²³ :

L'expérience du corps dans la société arctique traditionnelle était extrêmement complexe et pluridimensionnelle, elle transcendait l'univers de l'homme : le corps des animaux exerçait une large influence sur le comportement humain et les corps 'non-animés' [...] étaient dotés d'une âme. Les Inuit suggèrent qu'il existe une perméabilité entre les divers aspects du réel et selon eux le champ de conscience n'est pas réservé à l'homme, il est beaucoup plus vaste [...] l'homme parle à l'animal, aux éléments naturels et inversement peut être fortifié par l'âme de la roche, de l'ours (Le Goff, p.3).

Ainsi, nous pouvons en déduire que dans le film, la voix des personnages fait écho à une vocalité du territoire renvoyant au souffle-vent, à la fois inspiration et expiration de l'âme, source de vie et de guérison, le son faisant rejaillir, par son caractère immatériel et abstrait, cette « vibration profonde de l'être et de la nature, [se présentant comme le] médium premier de cette recherche d'équilibre entre le vrai et l'inventé, le possible et l'impossible » (*ibid.*, p.8). D'abord vocalité ancienne présente dans la diégèse, où les chants des personnages, issus d'un temps mythique où tout être vivant était engendré d'une seule et même matière, rappellent aux spectateurs la relation d'entraide qui existait jadis entre pierres, animaux et humains, par exemple dans cette ode à la nature chantée par Atanarjuat, pagayant vers la rive, seul dans son kayak : « Cette pierre fraîche et douce, ouverte, j'en suis sorti, as-tu été aussi surprise que moi? Ici près de la rivière, là où elle se resserre, cette voix étrange, chantant dans le vent; ne

¹²³ Plusieurs mythes inuit, dont l'épopée de Kiviuk et la légende d'Atanarjuat, illustrent ce temps mythique où les êtres humains et les animaux prenaient les apparences de l'un ou de l'autre.

m'entends-tu plus? » (Atanarjuat, 2001). Vocalité nouvelle enfin d'un récit oral trouvant un souffle nouveau dans un médium cinématographique qui, pour les Inuit, prend forme au moment où le territoire (Nunavut) se remémore ses airs (ères) sacrés (es).

Bref, le monde dans lequel nous propulse *Atanarjuat*, à travers cette *puissance du réel* transmise par une parole et des images profondément enracinées dans la géographie plus vaste du territoire ainsi que dans le microcosme d'un corps en symbiose avec son environnement physique, transcende une réalité que l'on pourrait croire purement autochtone pour rejoindre des archétypes issus des instincts les plus anciens des collectivités humaines. De même, la personnification au sein d'un mythe se déroulant dans un hors temps sacré d'un personnage héroïque représentant une communauté entière, permet une nouvelle articulation de l'identité inuit, fondée à la fois sur le concept traditionnel du *Piliriqatigiingniq* (qui promeut la collaboration et l'importance de l'entraide au sein d'un groupe) et sur une prise de parole qui plonge ses racines dans le patrimoine linguistique des anciens. Au-delà du mythe s'installe ainsi une nouvelle poétique tactile du langage¹²⁴ articulé à travers la représentation de l'espace nordique, « les diverses utilisations du paysage, les rapports établis entre l'intérieur et l'extérieur, tout comme le traitement du froid contribuant à l'intégration du territoire dans le quotidien des personnages » (Paquette, 2006, p.66). L'acte mémoriel initié par une parole éthérée bien souvent issue de l'au-delà est alors consacré dans la matérialité des corps ne faisant qu'un avec le territoire, l'image cinématographique ainsi que la textualité ouverte de l'espace discursif présent au cœur de l'image servant de point de

¹²⁴ Nous faisons ici référence à la notion de tact telle qu'élaborée par Bakhtine (1970) dans sa *Poétique de Dostoïevski*.

liaison entre le récit (parole) et sa transposition dans le monde matériel, en offrant au discours un lieu d'incarnation lui permettant de survivre sans avoir à sacrifier le sens du message transmis.

5.2.5 Le cinéaste-chaman et la magie de l'image; participation affective du spectateur et poésie de l'espace

Le cinéma, de par sa capacité à reproduire le mouvement et la parole tout en manipulant l'espace et le temps de la narration, se présente à ses débuts comme l'objet *magique* par excellence, capable de restituer en images le sens de ces récits peuplés de créatures fantastiques vivant des aventures souvent rocambolesques. À ce sujet, Edgar Morin développe une réflexion complexe sur *l'âme du cinéma*, celle-ci relevant selon lui du phénomène des projections-identifications¹²⁵ et des participations affectives, l'image cinématographique détenant un pouvoir affectif tel qu'elle fait apparaître à l'écran des phénomènes « magiques » :

Le cinématographe dispose du charme de l'image, c'est-à-dire renouvelle ou exalte la vision des choses banales et quotidiennes. La qualité implicite du double, les pouvoirs de l'ombre, une certaine sensibilité à la fantômalité des choses unissent leur pouvoir millénaire au sein de la majoration photogénique et appellent les projections-identifications imaginaires souvent mieux que ne le ferait la vie pratique. (1958, p.80).

En outre, pour les peuples autochtones et inuit, la caméra, la télévision, la radio, le magnétophone ou tout autre appareil ayant pour fonction de transmettre paroles et images ne sont que des manifestations matérielles (ou de simples objets) remplaçant des

¹²⁵ Fait intéressant, Morin relie dans ce chapitre du livre les termes d'anthropomorphisme et de cosmomorphisme à leur « nature énergétique première », soit la projection et l'identification (1958, p.73).

outils communicationnels plus anciens investis d'un pouvoir sacré, tels que le tambour, les talismans, ou tout simplement le pouvoir de la voix (le corps-vocal) qui permettait la communication avec les arbres et les animaux. À ce sujet, un récit autochtone racontant les périples d'un prophète amérindien précise que ce dernier sauva la vie à sa tribu en communiquant avec les arbres, ceux-ci lui relayant l'information qu'un régiment de soldats lancé à leurs trousses se trouvait à deux jours de marche de leur campement. De même, le jeune cinéaste algonquin Kevin Papatie affirmait dans une entrevue radiophonique que le cinéma est le nouveau bâton de parole (*talking stick*) de son peuple tandis qu'une aînée de la nation dénée âgée de 96 ans déclarait à sa petite-fille (qui lui avait fait cadeau d'un poste de télévision) que le téléviseur n'était qu'une simple « boîte à rêves », et que les images vues pour la première fois à l'écran ne différaient pas tellement de celles que faisaient apparaître le chaman de sa communauté lors de rituels impliquant une guérison ou l'appel des esprits auxiliaires des chasseurs.¹²⁶ À travers l'énumération de ces exemples non exhaustifs du pouvoir conféré aux objets, nous remarquons qu'il existe là un transfert de la voix (d'une oralité) qui sera conférée à un objet à travers lequel une parole sera exprimée (télévision, radio, tambour, etc.). En ayant recours au cinéma et plus précisément à la fiction pour raconter les légendes et le mode de vie traditionnel de son peuple, Zacharias Kunuk ne fait que substituer la magie sans âge du chaman à celle, plus moderne, du cinéma, en attribuant aux images ainsi qu'aux objets peuplant les paysages du film une oralité qui se déploie au-delà de la parole des personnages. Qui plus est, dans la version filmée d'*Atanarjuat*, le médium et la technique cinématographique se font les principaux alliés et outils du cinéaste-chaman

¹²⁶ Propos recueillis par Karine Bertrand et Denis Charette lors d'une entrevue avec la conteuse dénée Louise Prophet-Leblanc, en décembre 2006.

qui restitue au chaman traditionnel (ici personnage présent dans la diégèse) ses pouvoirs divinatoires, via la *magie oratoire* de l'image cinématographique.

Dans cet ordre d'idées, le réalisateur Raoul Ruiz (1995), dans sa *poétique du cinéma*, compare l'art du chaman à celui du cinéaste, en suggérant que par le biais des images, « le cinéaste témoigne d'un voyage chamanique en créant un film ouvert et polysémique dans lequel plonge le spectateur, qui à son tour modifie le film d'après son expérience vécue et sa mémoire filmique » (Mello, 2005, p.100). Il affirme ainsi que le film chamanique est avant tout poétique parce qu'imparfait, la présence de failles au sein de l'œuvre permettant une communion avec d'autres mondes (animal, minéral, végétal et celui des ancêtres), dans une relation de médiation qui amène le spectateur à effectuer des allers-retours constants entre la personne qui se tient derrière l'appareil et dont la présence se sent implicitement, et les personnages qui hantent l'écran, peuplant le paysage de spectres « lesquels ne sont que des échos virtuels de l'homme derrière l'appareil » (Ruiz, 1995, p.79). L'expérience spectatorielle est abordée de façon similaire par Edgar Morin, dans son observation de la cristallisation magique vécue par le spectateur de cinéma, cette dernière étant selon lui redevable à l'univers esthétique où s'opère, à travers les œuvres imaginaires, « un va-et-vient de reconstruction magique par le sentiment » l'œuvre de fiction ressuscitant et transmutant la magie (Morin, 1958, p.83).

En définissant le cinéma chamanique comme étant capable « de rendre compte en priorité des variétés de l'expérience du monde sensible » (*ibid*, p.88) ainsi que de faire appel à nos ancêtres « lesquels viennent enveloppés dans leur invisible pellicule »

Ruiz décrit précisément ce qui caractérise le cinéma inuit et plus particulièrement le film *Atanarjuat*, et ce même s'il ne fait aucunement référence, dans le cadre de sa réflexion, au cinéma ou à la culture autochtone en utilisant le terme de *chamanisme*. Outre le contenu explicite du film *Atanarjuat*, qui transporte le spectateur au cœur d'un monde mythique visité par les spectres des ancêtres et la magie incantatoire du chaman (*angaguq*), outre les techniques utilisées pour donner vie à ces apparitions fantomatiques prenant forme au cœur du paysage, nous pouvons appliquer la réflexion de Ruiz et celle de Morin sur la magie du cinéma à la démarche d'un cinéaste qui ne cherche point à créer une œuvre parfaite, mais bien de prendre à contre-courant tous les documentaires existant sur les Inuit, en évitant les clichés exotiques et autres stéréotypes ayant nourri l'imaginaire collectif de spectateurs crédules, mais surtout en contrôlant le temps et l'espace de la narration, imputant à celle-ci une lenteur et une luminosité faisant jaillir des paysages filmés la poésie du quotidien nordique, transportant le spectateur au cœur de l'âme inuit, où la frontière perméable séparant l'œuvre documentaire de la fiction vient renforcer cette *participation affective* du public et son investissement dans la création de sens du récit.¹²⁷ De même, en exploitant ces pouvoirs d'enchantement de l'image que Ruiz rapproche à ceux de la voix, entre autres en laissant la parole non seulement aux protagonistes du film, mais aussi aux gestes, aux objets, aux paysages et au territoire qui racontent tous à leur manière et dans un temps présent « où siègent plusieurs passés et avenir » la légende d'Atanarjuat, Kunuk et ses collaborateurs

¹²⁷ À ce sujet, Daniel Bougnoux affirme que « l'accélération des images produit de la prose, voire de la signalétique, là où le ralenti peut ranimer la poésie et une écoute clivée » (2006, p.143). Évidemment, nous ne pouvons confondre ralenti et lenteur, accélération et rapidité, or, en cette ère du vidéoclip où l'image défile devant nos yeux à une vitesse affolante, tout procédé ayant pour fonction de temporiser le rythme de la narration conditionne la réception du spectateur.

provoquent ce rendez-vous du spectateur avec l'au-delà de l'image, à travers un discours qui se fait médiation entre le visible et l'invisible. (Mello, 2005, p.106).¹²⁸

Pour les spectateurs inuit qui assistent aux représentations du film dans leur communauté, la réception de l'œuvre engendre le réinvestissement d'une mémoire culturelle vivante engravée dans le corps, dans cette mémoire génétique du corps qui se souvient sans trop savoir comment des gestes rituels accomplis pendant des siècles, enveloppés par la parole et protégés par le territoire où ils retrouvent leur raison d'être ou, faute de trouver meilleur mot, leur *essence*. Ces représentations donnent ainsi lieu à de nombreuses retrouvailles, dont celles de générations réunies par le pouvoir narratif de l'image, celle-ci permettant la reconnaissance d'un langage commun à toutes les générations, celui des histoires qui se racontent dans les interstices de la langue. Investie de ce pouvoir de l'oralité, l'image fictionnelle parvient alors à transcender la technique et les aléas du récit pour atteindre une vérité documentaire se montrant apte à relayer *l'âme inuit*. Bref, ce que Zacharias Kunuk tente de montrer à travers ces images qui racontent à différents degrés l'histoire (passée et présente) de son peuple, c'est cette revendication légitime de filmer de façon véridique et sans souci des conventions des images qui sont essentiellement orales et poétiques, courtisant l'espace sacré du territoire et des corps qu'il abrite, dans le cadre d'une mise en abîme où s'entrecroisent chamanisme traditionnel et chamanisme cinématographique, ceux-ci pouvant être envisagé dans leur dimension dynamique, transformatrice et performative (le chaman

¹²⁸ Dans son texte sur le cinéma et la médiation, Marie-Hélène Mello souligne cette oralité de l'image abordée par Ruiz, précisant que les pouvoirs conférés à l'image cinématographique permettent ainsi d'entrevoir un rapprochement avec les civilisations orales, où « le "médium" est un lieu dans lequel on baigne », et où « l'accent n'est pas mis sur ce qui est "séparé" et que le médium doit réunir, mais sur la processualité de la médiation en tant que performance » (2005, p.106).

étant avant tout un médiateur œuvrant au rétablissement d'un déséquilibre par un renversement des polarités et par la manipulation et la transformation des énergies négatives en énergies positives. Il est aussi celui qui parle aux esprits et qui fait apparaître *comme par magie* les spectres alliés et ennemis, via le rituel. En ce sens, il y a correspondance entre le chaman traditionnel et le chaman-cinéaste). Travaillant à la façon du sculpteur laissant la pierre révéler peu à peu ce qui se cache en son centre, le réalisateur permet à la légende d'Atanarjuat de renaître dans un contexte culturel, social et communautaire où chaque individu est appelé à « rendre les choses spatialement et humainement plus proches de soi » (Benjamin, 2000, p.278).

5.3 Le journal de Knud Rasmussen : rencontres interculturelles et rites de passage

5.3.1 L'identité inuit, l'expérience mémorielle et l'empreinte de l'objet

Deuxième volet de la trilogie d'Igloolik, *Le journal de Knud Rasmussen* (2005) raconte, d'un point de vue inuit, une période charnière de l'histoire de ce peuple, alors que la religion chrétienne et les mœurs blanches se répandaient comme une trainée de poudre dans l'arctique, et que les dernières générations de chamans se voyaient confrontés à un ennemi de taille qui risquait d'emporter dans son sillage jusqu'aux dernières traces d'un mode de vie traditionnel gouverné par la religion (chamanisme). Reprenant à la base la culture de production communautaire établie pendant le tournage d'*Atanarjuat*, Zacharias Kunuk et son collègue Norman Cohn, s'inspirant des carnets de l'explorateur et ethnographe Knud Rasmussen, tentent de recréer une série d'événements s'étant déroulés à Igloolik quelque huit décennies auparavant, utilisant pour ce faire « la tension qui existe entre la fiction et la non-fiction comme un élément fonctionnel et

harmonique, [...] sans considération pour les frontières traditionnelles entre le documentaire et la fiction » (Cohn, entrevue avec Pierre Barrette, 2006, p.53).

Construit de façon décousue, dans un hors temps où les chants, murmures et conversations en sourdines constituent le fil ténu permettant au spectateur de suivre la trame du récit sans trop perdre pied, le film présente dans sa structure même cet « *Inuk point of view* » décrit par Zacharias Kunuk, où le climat du récit et l'expérience d'un voyage initiatique remplacent ce qui aurait aisément pu devenir un discours sur la perte. C'est ainsi que les variations de lumière, les nombreux moments de silence, la lenteur des mouvements, l'attention portée aux gestes du quotidien, l'attribution d'un caractère sacré aux objets qui pourraient sembler à première vue désuets et la volonté de voir (et surtout de filmer) la vie à hauteur d'homme sont autant d'éléments présents dans la construction d'une narration non linéaire, décentrée, où la mémoire se tisse dans un premier temps à travers une *intention*, celle de consacrer le geste et la parole dans un acte matériel et dans un second temps, dans le *passage*, celui du monde invisible au monde imprévisible (transversal) où réside le vide nécessaire pour accueillir la différence de l'autre, ces éléments demeurant au cœur d'une esthétique du sacré qui se déploie telle une toile finement tissée, reliant les trois tomes de la saga d'Igloodik en une seule et même œuvre.

Derrière et surtout au-delà de la rencontre interculturelle, le réalisateur invite ainsi son peuple à vibrer à nouveau au rythme de la tradition et à partager des moments d'intimité avec une époque et des personnages qui reprennent momentanément vie à l'écran, l'incarnation de ces personnages par des comédiens inuit leur permettant

d'entrer en contact avec l'âme de leurs ancêtres et d'amorcer le processus de résurgence de pratiques passées, comme le souligne Zacharias Kunuk : « ces personnages ont des noms inuit ayant un véritable contenu historique, en conséquence, lorsque les acteurs entrent dans leur peau, ils prennent en même temps l'esprit de tous les ancêtres qui ont porté ce nom » (Barrette, 2006, p.54). D'ailleurs, à l'instar du film *Atanarjuat*, l'enchevêtrement dans le récit du monde réel et du monde des esprits demeure une constante, le contact avec l'âme des défunts se faisant dans un premier temps à travers les séquences de rêves où la jeune Apak, qui possède les mêmes pouvoirs chamaniques que ceux de son père, entretient des rapports intimes avec son premier mari, le rêve se voulant le lieu médian de la rencontre entre les deux époux. Or, si l'utilisation pour ces scènes du noir et blanc ainsi que d'une caméra nerveuse donnant naissance à une image floue et saccadée sert à marquer (pour le spectateur non autochtone) la césure entre le rêve et la réalité, aucune borne (cinématographique) ne permet de distinguer les êtres humains des esprits de l'ombre ainsi que des esprits auxiliaires accompagnant de manière constante le chaman Avva, qui introduit deux de ces derniers aux spectateurs via le récit de son initiation chamanique :

Cette lumière chamanique se répandit de mon cerveau à tout mon corps. Une personne normale ne pouvait voir cette lumière. Seuls les esprits la voyaient. Et les Esprits qui voyaient cette lumière – des Êtres de la terre, de l'air et de l'eau – vinrent à moi pour devenir mes aides. Mon premier Esprit auxiliaire fut ma petite homonyme, Avva, un petit Esprit féminin, de celles qui vivent près du rivage [...] Mon second Esprit auxiliaire fut un requin. Il nagea vers mon kayak et murmura mon nom. Ces deux alliés, la petite Avva et le requin, je les appelais simplement en chantant Joie! Joie! Joie! [...] (27:15-29:46).

De cette façon, le monde des esprits est mentionné à de nombreuses occasions par différents protagonistes du récit comme étant une présence naturelle (« faire l'amour avec un mort, est-ce que tu devais faire tout le travail toi-même? » demande avec amusement un esprit auxiliaire à Apak) à la fois bienvenue et crainte (« les Esprits s'offusquent si nous pensons trop »), certaines catégories d'êtres surnaturels tels que les Esprits de l'Ombre (que les non inuit confondent souvent avec des êtres humains) inspirant la méfiance de par les liens étroits qu'ils entretiennent avec certains humains. Or, c'est le personnage de Knud Rasmussen qui, dans le récit, apercevra le premier ces êtres de l'Ombre qu'il croit humains, les aînés présents dans l'abri temporaire où ils font halte rétablissant rapidement les faits (« ils nous ressemblent, mais ce ne sont pas des êtres humains [...] Parfois des gens vivent avec eux, certains mêmes se marient avec eux »). Cette scène démontre que le monde des ancêtres, celui des créatures mythiques et des apparitions fantomatiques, n'est pas si éloigné de la nature humaine, inuit ou autre, et que leur présence est bel et bien réelle, peu importe la culture ou la nature des croyances. De manière symbolique, la mise en contact (et surtout l'intérêt) d'un homme blanc avec la spiritualité inuit fait état d'une pénétration et d'un échange interculturels où l'influence du mode de vie, de la spiritualité et de la langue inuit, même si elle se fait ressentir à un moindre niveau, est tout de même présente. À la base, l'intérêt respectueux envers la spiritualité et la culture, mais surtout la maîtrise de la langue par les explorateurs venus connaître et marchander avec les Inuit auront un impact sur le type d'accueil (plutôt cordial) que ceux-ci réservèrent à leurs visiteurs, comme le confirment dans le film ces paroles du chaman Avva : « Ma famille ne travaille pas pour les Blancs, mais tout le monde voit bien que mon fils veut aider les gens qui parlent notre langue ».

L'omniprésence de l'inuktitut comme langue première utilisée par la majorité des protagonistes du film démontre la conservation d'un certain pouvoir pour les Inuit qui, en négociant dans leur langue, étaient plus aptes à comprendre les tenants et aboutissants du marchandage et des échanges avec les Blancs. Cette situation où régnait une certaine forme d'équité dans les transactions (sans être parfaite, il faut le spécifier) se dégradera rapidement avec l'apprentissage de l'anglais et la perte de référents culturels/spirituels retrouvés dans la langue. Meublant l'ensemble de l'espace de la narration, l'Inuktitut se laisse entendre en premier lieu dans les conversations (souvent courtes et entrecoupées de silences) entretenues par les protagonistes principaux, en second lieu, en laissant deviner sa présence dans les chuchotements et les conversations en sourdine des personnages secondaires. Dans un cas comme dans l'autre, la voix semble toujours en cavale à l'extérieur du champ visuel de l'image, flottant au-dessus et au-delà des personnages, traversant l'espace du récit en effectuant des allers-retours d'une action à l'autre, d'un plan à l'autre. C'est ainsi que nous entendons la voix d'Avva qui, racontant le récit de sa naissance et de sa transformation en chaman (plan rapproché sur son visage), se voit raccordée à une autre image, celle d'Inuit rassemblés dehors autour d'un long traîneau, cette séquence filmée au ralenti n'ayant apparemment aucun lien direct avec le récit du chaman. Il en va de même pour plusieurs scènes où la voix de l'interlocuteur se désincarne du corps pour s'attacher à des images montrant des scènes (le plus souvent extérieures) du quotidien. Ce mouvement de déterritorialisation de la parole, qui voyage bien souvent du visage au paysage, de l'intérieur à l'extérieur, peut être retrouvé ailleurs que dans ce film de Kunuk, entre autres dans le cinéma *oral* de Pierre Perrault, chez qui « les voix ne cessent de se détacher des corps pour aller se

raccrocher à un paysage » (Garneau, 2001, p.129). Bien souvent comparées¹²⁹, les méthodes de tournage et l'éthique de ces réalisateurs ont en commun une utilisation de la technique comme un outil permettant de creuser la mémoire et de faire jaillir une parole dont l'âme peut être retrouvée dans le lien qui la rattache au territoire :

Que la caméra soit ce médium au pouvoir médiumnique, c'est-à-dire d'un pouvoir de communiquer, à travers la trace physique, avec un esprit des lieux, c'est ce que démontrent tous les itinéraires [...] de Pierre Perrault. Ce qui doit être dégagé de ce coin de pays que le cinéaste a élu, c'est une mémoire, toute une puissance spirituelle [...] Mais cette remontée étymologique (de paysage à pays) n'est possible que par un retour aux sources de l'oralité. Le cinéma de Pierre Perrault, c'est la quête d'un pays(âge) que tout l'effort cinématographique consistera à élever au statut de parole. Ce cinéma de la parole n'est pas seulement celui, comme on l'a répété, de la parole des gens. Il s'agit aussi de faire parler ce qui est muet (*ibid.*, p.131-132).

Partageant (jusqu'à un certain degré) avec les Québécois de Perrault le statut de peuple colonisé, les Inuit développent, à travers leur cinéma, un moyen supplémentaire de prendre la parole et plus encore, de faire parler ce qui est muet, ce fragment d'âme inuit se dissimulant dans ce pays-âge où transpire le sacré à travers chaque respiration-expiation transformée par la voix et ses inspirations¹³⁰. Dans cette veine, à travers une

¹²⁹ Voir à cet effet le mémoire de maîtrise de Maude Paquette (2006) ainsi que les articles de Pierre Barrette (2006) et de Sylvano Santini qui offrent une comparaison entre les méthodes de tournage utilisées par les cinéastes du direct et la culture de production inuit, Santini affirmant que « la mise en forme des images tournées par Isuma rappelle, à plusieurs égards, certains procédés du cinéma direct qui permettent d'accentuer l'effet de proximité et de présence en écartant, entre autres choses, l'intervention du réalisateur dans les prises de vue et du son, [particulièrement] l'utilisation du grand angle et de la caméra à l'épaule, l'absence de voix hors champ ou de sous-titres explicatifs, la facture de la prise unique et l'adaptation du tournage au climat » (2009, p.20).

¹³⁰ Walter J. Ong écrira ainsi que dans une culture orale, où le mot possède une existence uniquement dans le son, la phénoménologie du son pénètre profondément « *into human being's feel for existence, [...] the interiorizing force of the oral word relating in a special way to the sacral, to the ultimate concerns of existence* » (1982, p.73-74).

narration qui privilégie aux longs discours la présence ponctuelle des sons gutturaux de la voix, des battements de cœur du tambour, des halètements et autres respirations enveloppant le silence d'une mince pellicule de lumière, le spectateur est convié à une répétition du geste rituel via l'esthétique du film, où l'oralité se déploie à travers la parole, mais également à l'extérieur de celle-ci, par exemple dans ces plans rapprochés où un haussement de sourcil et un regard soutenu prennent la place de conversations entières. Ce langage comportemental, saisi de façon consciente par une caméra qui, dans le film, porte délibérément l'attention du spectateur sur ces échanges non verbaux, renvoi à une rhétorique du corps parlant qui donne au silence une multiplicité de sens, stimulant les interactions sociales et permettant un dialogue souvent incompréhensible pour l'observateur étranger :

Les Inuit parlent moins que la plupart des gens et communiquent surtout leurs émotions et leurs pensées de façon non verbale, au moyen d'action (ou d'absence d'action), par les gestes, le langage corporel et les expressions faciales. Si vous demandez quelque chose à quelqu'un et qu'il ne répond pas, cela ne veut pas dire « non ». Plusieurs fois, des décisions sont prises sans qu'une seule parole ne soit échangée; le silence n'est ni étrange ni inconfortable, il s'agit en effet d'un moyen de communiquer » (Zacharias Kunuk dans Barette, 2006, p.54).

En outre, cette oralité du corps présente dans la gestuelle, dans les expressions faciales et même dans l'absence totale de mouvement, est spécifique aux cultures orales qui ont développé de nombreux outils communicationnels facilitant le processus de mémorisation et de transmission de la connaissance. Outre la répétition, le rythme, l'allitération, et l'antithèse présents dans le discours, une culture orale utilisera, à l'abri

de la parole, les sons, onomatopées et autres manifestations vocales reproduisant par exemple le cri de l'oiseau ou le son d'un ours grattant le sol. De même, les mouvements du corps tels que le haussement de sourcil (souvent associé à une inspiration nasale), le froncement de nez, le regard qui fuit et les bercements du torse qui se balance de gauche à droite, déterminent la nature et le contexte social du discours, cette forme de langage non verbal pouvant être résumée à travers la notion de « tact » tel que définie par Bakhtine, qui entrevoit cette dernière comme un outil conceptuel permettant de négocier avec cette intersection du langage où se croisent histoire et pouvoir :

Tact then refers to the ensemble of codes governing discursive interaction, and is determined by the aggregate of all social relationships of the speakers, their ideological horizons and finally, the concrete situation of the conversation [...] Tact gives form to everyday utterances, determining the genre and style of speech performances[...] In the sound film, we not only hear the words, with their accent and intonation, but we also witness the facial or corporeal expression that accompanies the words [and] modifies the ostensible meaning of the words (Stam, 1989, p.45).

L'articulation d'un langage non verbal, directement relié à la connaissance autochtone traditionnelle, renvoie ainsi aux structures de ce savoir tacite qui se révèle un outil communicationnel des plus importants pour les Inuit, entre autres en participant à la construction et au maintien des relations sociales et, éventuellement, à la transformation des structures politiques de ces peuples, en proposant un pont « *between the diversity of the local and the generalizations of national ideology* » (Hunter, 2004, Janik, 1987). C'est d'ailleurs ce langage tacite qui réunit, dans un amalgame de textures,

les différents éléments du récit présents dans le film, ce qui est suggéré prenant bien souvent le dessus sur l'histoire narrée.

En résumé, l'esthétique du film, caractérisée par l'utilisation fréquente de gros plans sondant les expressions faciales, par la fluidité des mouvements de la caméra accompagnant les gestes et déplacements des personnages (elle « danse court et dialogue » avec ceux-ci) ainsi que par la présence soutenue d'une musique intradiégétique se faisant entendre via la voix – hymnes et chants traditionnels – des protagonistes inuit, se présente comme la manifestation contemporaine et matérielle d'une culture orale cherchant à se renouveler à travers des outils comme le cinéma (Bouchard, 2006-2007, p.46). De même, en préconisant pour le tournage l'utilisation d'une lumière entièrement naturelle, en encourageant une liberté et une vérité de la parole à travers l'improvisation des textes, en valorisant la fabrication d'igloos véritables construits par les membres de la communauté, le réalisateur et son équipe mettent le langage et la technique cinématographique au service des Inuit. En d'autres mots, ce n'est pas la culture ou l'identité inuit qui se voient influencées par le médium, mais la culture et la façon de faire inuit (*Inuk point of view*) qui agissent sur le médium. Il se développe ainsi dans les interstices du récit une nouvelle mémoire cinématographique et plus spécifiquement un dialogue qui s'articule à deux niveaux, premièrement entre un médium essentiellement blanc et un savoir-faire (savoir-être) inuit, en second lieu entre deux peuples non plus confrontés l'un à l'autre, mais bien aux méandres de l'histoire et de l'implacable destin où sont bien souvent confondus temps, mouvement et évolution. L'expérience mémorielle du film se présente alors comme un long voyage initiatique, une méditation profonde sur la complexité des liens interculturels et sur

l'incompréhension résultant non point des barrières érigées par la langue, mais par celles difficilement surmontables d'un peuple vibrant à un rythme diamétralement opposé à celui de son oppresseur. D'ailleurs, dès les premiers instants du film, le spectateur comprend que ce temps mythique des légendes héroïques tel que vécu dans *Atanarjuat* est bel et bien révolu, à travers l'omniprésence des objets qui ont apparemment envahi l'espace physique des Inuit. D'abord présents dans l'habitable en bois servant de poste de traite, les bouilloires, tasses en fonte, fusils, pipes, crayons, papiers, contenants de métal, chaudrons, aiguilles, dés à coudre, livres, cartes géographiques et autres objets utilitaires ont tôt fait de meubler l'igloo, remplaçant ou côtoyant (comme c'est le cas pour la lampe à l'huile et le qullik) les objets traditionnels qui, au-delà de leur aspect matériel se voient attribuer une valeur symbolique et hiérarchique qui disparaîtra avec le temps :

[...] Les premiers produits manufacturés obtenus de la traite assumèrent un statut prestigieux dans les communautés inuit, mais selon les registres et valeurs d'usage traditionnels. Cependant, avec l'instauration d'un système mercantile fondé sur des avances de crédit [...] la culture traditionnelle dut céder au marché (mondial, en l'occurrence) la valeur des choses. Le prix, plutôt que les hiérarchies symboliques ou utilitaires propres aux communautés inuit, devient alors déterminant (Simard, 1983, p.57).

Alors que certains objets d'adoption ne suscitaient guère d'intérêt chez les Inuit, pour qui les pouvoirs du chaman dépassaient de loin les capacités de la lunette d'approche qui ne permettait guère de « voir les caribous du lendemain » ou par les pouvoirs d'une arme à feu qui, à l'insu du chaman, « ne pouvait abattre le caribou

derrière la colline », d'autres étaient reconnus comme étant des porteurs d'âmes possédant de puissants pouvoirs magiques (*ibid.*, p.21). Par exemple, les objets ayant un lien avec la musique tels que le disque ou le gramophone sont considérés comme possédant une vie propre puisqu'ils enferment une voix humaine. Bref, au-delà des pouvoirs accordés à certains artefacts, l'accueil somme toute chaleureux de ces objets par les Inuit s'explique non pas par une naïveté et une incrédulité sans borne d'un peuple ébahi par tout ce qui brille (ce que l'on pourrait croire en regardant la scène de *Nanook* montrant des Inuit qui « mâchent et avalent tous les objets et produits d'importation qui leur tombent sous la main »), mais plutôt parce que ceux-ci voient en eux l'évolution normale et surtout pratique d'objets couramment utilisés, par exemple l'adoption du fusil qui s'avère beaucoup plus efficace que le harpon, ou de l'aiguille en métal et du dé à coudre, qui facilitent grandement les travaux de couture (Dudemaine, 2007, p.54). À cet égard, la scène du film où un groupe de jeunes inuit formant un demi-cercle autour de Rasmussen observe ce dernier en train de saupoudrer un assaisonnement quelconque sur sa viande (on suppose qu'il s'agit de sel ou de poivre) illustre de façon pertinente que la curiosité et l'amusement n'expliquent que partiellement l'intérêt des Inuit pour les objets qui leur sont présentés. En outre, l'apparente candeur du moment, alors que la jeune Apak, suite à une dégustation de la viande assaisonnée, accepte le cadeau de l'explorateur (c'est-à-dire le contenant de sel/poivre) est ternie par la présence en arrière fond d'une musique d'opéra qui, à la façon des objets de substitution, est venue prendre le relais des chants traditionnels. C'est ainsi que divers produits introduits par les Blancs s'infiltrèrent naturellement (ou insidieusement?) dans la trame du film, agissant comme autant de points de repère aptes à identifier les différents moments et degrés de

changements vécus par les habitants des petites communautés nordiques situées dans les environs d'Igloolik, par exemple dans certaines scènes où l'accent est mis sur l'adoption d'un objet en particulier (la pipe pour les hommes, le dé à coudre pour les femmes, la tasse en métal et le thé pour tous). Par ailleurs, alors que l'utilisation joyeuse de l'accordéon par la jeune Apak au tout début du film et l'enthousiasme déployé par un petit groupe face à la musique qui s'échappe du gramophone témoignent d'un goût prononcé (et déjà bien ancré dans la culture) des Inuit pour la musique ou toute forme de mélodie chantée, faisant de ces objets des instruments supplémentaires leur permettant de pratiquer autrement un moyen de communication fort populaire, la présence de crayons et de livres prend un tout autre sens, marquant le passage d'une civilisation orale à l'écriture. C'est ainsi que nous voyons, dans une des premières scènes, un aîné récitant l'alphabet, apprenant fièrement à écrire et à épeler son nom en syllabique, l'apprentissage de l'écriture étant lié, nous le comprenons éventuellement, au désir des missionnaires de voir les Inuit lire la Bible et s'imprégner davantage du monde des Blancs. En ce sens, le film montre de façon subtile (et ce sans jamais récriminer ou pointer du doigt l'homme blanc) l'envahissement insidieux d'objets dont certains (comme la bible, les livres, les crayons, crucifix, et chapelets) portent une charge culturelle et symbolique lourde de sens, par exemple lorsque les hymnes chantés dans la bible remplacent les chants traditionnels et que le talisman du chaman est substitué à une figurine du Christ devant laquelle les Inuit se prosternent, l'ancien chaman déclarant que « celle-ci est une amulette très puissante, trop forte pour être échangée », cette scène balisant un moment-clé de la transition d'une spiritualité à une autre, d'un monde à l'autre. Enfin, certains choix esthétiques du réalisateur contribuent à renforcer la

présence ainsi que la fonction d'indicateur de changement des objets présents dans la diégèse, et ce dès les premières images du film où les Inuit, rassemblés dans un poste de traite, fixent l'objectif invisible de l'appareil photo qui, on le voit dans le plan suivant, figera (en noir et blanc) leur image pour la postérité. Or, s'il est probable que l'insertion de cette photo au tout début du film sert d'abord à témoigner de l'aspect documentaire et authentique du long-métrage, sa présence indique clairement, et ce dès le départ, l'irruption de l'étranger (ou de l'étrange) dans un monde jadis habité par la légende. De même, l'utilisation fréquente de gros plans visant à fixer l'attention du spectateur sur un objet en particulier (le livre, le talisman, la pipe,) ainsi que l'irruption sporadique d'une musique d'opéra qui clôturera le film, prolongeant ainsi le message véhiculé par les dernières images qui montrent le départ des esprits auxiliaires du chaman et les tristes adieux qui le précèdent, confèrent au récit un périmètre (cadre) qui ne manque pas d'évoquer cette éventuelle « mise en réserve » des Inuit enchevêtrés dans les plis de l'histoire.

5.3.2 Entre rupture et continuité : espaces de rencontre et métamorphoses du chaman

Bien que la présence de l'homme blanc se fasse ressentir tout au long du film, prenant dans un premier temps la forme de l'observation et du dialogue en ce qui concerne les échanges entre Knud Rasmussen (accompagné de son équipe) et le clan du chaman Avva, s'insinuant dans un deuxième temps à l'arrière-plan du récit, l'ombre de la modernité (via les nombreux objets rapportés par les Blancs) ainsi que les nouvelles pratiques chrétiennes de certains clans laissant deviner la marque de l'étranger sur le territoire inuit, le sujet du *Journal* demeure le récit de la transformation telle que vécue

et racontée d'un point de vue intérieur. Contrairement aux films ethnographiques ou autres documentaires réalisés sur la période des premiers contacts, où le regard occidental sur la candeur de l'Inuk fait de lui un être non civilisé, sans religion et sans histoire écrite, qui subit somme toute docilement les changements qui lui sont imposés par l'envahisseur, le long-métrage de Kunuk replace la figure de l'homme inuit comme un acteur impliqué directement dans la création de son avenir. Par-delà le premier contact et les conséquences négatives que celui-ci entraîne pour les Inuit, Zacharias Kunuk et Norman Cohn cherchent d'abord à raconter « comment des gens extraordinaires, forts et indépendants, peuvent perdre leurs croyances [...] et comment l'histoire entraîne tout le monde avec elle, parfois même aux dépens de ce que nous croyons et adorons [...] » (Barrette, 2006b, p.53). De même, Kunuk affirme que le film demeure avant tout une manière de redonner vie aux pratiques chamaniques et de rendre hommage aux personnes courageuses qui pratiquaient avec ferveur et discipline ces rituels, la transmission des connaissances reliées à la spiritualité ancestrale étant parvenue à traverser l'épreuve du temps :

The film we are making is about shamanism, about taboos. About what Inuit can and cannot do. Shamans could speak to animals and try to find out what was going to happen. It must have been scary when shamans were doing their rituals or when they were trying to kill people. It must have been scary to see spirits appear. Now after all these things, all we have been through, it is still alive (Zacharias Kunuk, *The Journals of Knud Rasmussen*, 2006).

Fuyant les images dichotomiques où pullulent les clichés et stéréotypes plaçant l'indigène dans la position de la victime, les réalisateurs tentent ainsi de remettre en

contexte cette période de l'histoire dans laquelle l'abandon des croyances traditionnelles n'est pas attribuable à l'influence seule de l'homme blanc, mais aussi à un mouvement venu de l'intérieur, les chamans découvrant les multiples avantages de ces alliances avec de « nouveaux esprits » qui se révèlent souvent plus indulgents que certaines entités maléfiques (Sedna, Amarok) peuplant l'imaginaire inuit :

Plutôt que d'interpréter la réceptivité des chamans comme une capitulation ou une simple résignation de leur part face à l'évangélisation, il est plus exact de le resituer dans le cadre d'une réorganisation tactique des chamans qui tentent d'étendre leurs pouvoirs en renouvelant ou en élargissant leurs alliances avec ces nouveaux esprits [...] En admettant que la relation d'échange et d'alliance avec le monde des esprits figure au cœur du processus, il n'y eut alors ni vainqueurs, ni vaincus, mais une rencontre spirituelle qui n'est réellement intelligible que sous l'angle des schèmes culturels (Laugrand, 1997, p.113, 117).

Vue sous cet angle, la rupture engendrée par le christianisme avec les pratiques rituelles prend un tout autre sens, attribuant aux Inuit une part de la responsabilité dans la disparition du chamanisme. Or, les causes expliquant (du moins partiellement¹³¹) cette conversion rapide à la religion chrétienne divergent d'une région arctique à l'autre, certaines communautés mentionnant des raisons telles que l'absence de nourriture, la maladie (que les missionnaires prétendaient guérir) ou l'accueil réservé par le christianisme aux marginaux (femmes, aînés, etc.) contraints jusqu'alors d'obéir à des

¹³¹ Frédéric Laugrand affirme à ce sujet que les récits des Inuit ne parlent pas en détail de cette période de transition, ceux-ci présentant les débuts du christianisme « comme ceux de toute expérience initiatique », signifiant « la proximité des notions de tradition, de transition et de dynamique », faisant ainsi prévaloir une relation de continuité dans les pratiques religieuses. À titre d'exemple, nous pourrions voir dans la pratique du chant (passage des chants traditionnels aux hymnes bibliques) et dans la transformation des amulettes (petites sculptures de protection représentant les esprits auxiliaires) en figurines du Christ une certaine continuité des pratiques quotidiennes et spirituelles. (1997, p.100).

règles strictes. Dans le film, l'ardeur avec laquelle le clan qui accueille Avva et les siens pratique leur nouvelle religion (« Ici nous sommes chez nous avec Jésus ») d'une part et d'autre part l'attitude de fermeture et de méfiance du chaman devant la ferveur religieuse de son hôte (« Tant mieux pour vous ») résument les différentes réactions suscitées par un processus de conversion présentant généralement trois phases successives; le refus indigène, l'accueil marginal et finalement l'engagement rituel, ces phases étant vécues de façon décalée par les différentes communautés, l'accueil de la nouvelle religion divergeant selon la nature du contact (direct ou indirect) (Laugrand, p.107-109). En présentant, à travers le discours et les réactions nuancées d'Avva et de son ami (le chaman maintenant désisté) la complexité d'un phénomène attribuable à des contextes diversifiés, dans lequel les proclamations des prêtres jouent, il faut le préciser, un rôle de premier ordre, le film propose une réécriture de l'histoire fondée sur des témoignages recueillis de la bouche des principaux intéressés (ou vraisemblablement, de la bouche de leurs descendants) et remaniés afin que se fassent entendre à l'écran une parole vraie, faisant ressortir les différentes facettes du prisme embrouillé de la réalité. C'est ainsi que rejaillissent dans le récit de conversion de l'ex-chaman des sentiments d'ambiguïté, de tristesse et d'un malaise se traduisant sous forme de fou rire et, sur une note plus légère, l'acceptation d'une situation apparemment inévitable :

[...] Puis un jour j'ai entendu un prêtre. Il parlait de Jésus et le doute est entré dans mon esprit. J'ai mangé des morceaux de viande qu'un chaman ne doit jamais manger. Par la suite, quand j'ai appelé mes Esprits auxiliaires, ils étaient partis. Ils ne sont pas venus. Maintenant je ne suis plus chaman (il soupire, penche la tête en signe de soumission et éclate soudainement de rire). Quelle histoire! (81:38-82:42).

En outre, c'est à travers les paroles d'Avva telles que : « tu te rappelles notre jeunesse. Les chants que nous chantions en attendant le beau temps? C'était le bon temps. Je n'ai plus de place dans ma tête pour de nouveaux chants » ainsi que par ces longs moments de silence lourds de signification que nous comprenons la résistance du chaman au changement ainsi que la tristesse profonde qu'il éprouve lors de sa séparation avec ses esprits auxiliaires. La dernière scène est à cet égard exemplaire, le vieux chaman faisant à contrecœur ses adieux aux esprits qui lui ont apporté de l'aide pour « suivre le chemin de Jésus ». Les pleurs des esprits s'éloignant lentement du vieux chaman font alors écho aux pleurs d'un peuple entier vivant le deuil d'un mode de vie et de croyances désormais condamnés par les nouveaux esprits qui leur serviront de guide, de nouvelles prescriptions remplaçant les anciennes, comme le résume le prêtre inuit lisant à ses fidèles un passage d'un livre de missionnaire :

Détournez-vous de l'ancienne vie. Satan nous tente avec ses vieux tabous, mais Jésus nous sauve avec seulement Dix Commandements. Le dimanche n'allez pas à la chasse, venez plutôt prier. N'échangez pas maris et femmes, sauf si mon père le permet. Chantez seulement les chants de Jésus. Ne battez pas le tambour et ne chantez pas les chansons de Satan qui tente les Inuit pour les amener brûler en enfer à jamais [...] Les chamans sont les suppôts de Satan. Ils ne peuvent vous guérir. Confessez vos péchés et Jésus vous guérira (87:22-88:48)

Ce sermon du prêtre, entendu à la fin du film, marque non seulement la fin des pratiques rituelles ancestrales, mais aussi le bouleversement d'un quotidien (par exemple la chasse, l'ingestion et le partage de la nourriture, les relations hommes-femmes) intrinsèquement relié aux préceptes dictés par le religieux. Qui plus est, le jugement et la

condamnation sévères du chamanisme par les prêtres et les missionnaires inspireront chez ces nouveaux chrétiens inuit une crainte qui, jusqu'à récemment, les empêcheront de prendre la parole et de perpétuer leur savoir et leur médecine traditionnels. L'avènement de nouveaux régimes d'historicité au Nunavut, où prévalent la remémoration et la transmission par les aînés des connaissances issues de la tradition orale, ainsi que le vif intérêt des chercheurs à consolider et surtout à enregistrer ce savoir afin que celui-ci soit révélé aux plus jeunes générations, collabore ainsi à la construction d'une identité métissée, où s'entremêlent tradition et modernité, et où l'angoisse de l'authenticité culturelle cède la place à un espace culturel hybride « qui ne fixe pas la mémoire dans une image figée, une aspiration à un impossible arrêt du temps, à une fuite dans un passé imaginaire, fantasmé » (Kattan, 1999, p.26). Faisant écho à cette affirmation en se présentant à la fois comme un outil de préservation d'une culture millénaire ainsi qu'un médium moderne permettant de rejoindre un vaste public, le cinéma tel que pratiqué par Zacharias Kunuk contribue à l'édification d'une nouvelle mémoire qui utilise l'oralité du médium pour transporter dans l'avenir « ces savoirs et ces compétences de la même façon que la tradition orale le faisait » (Zacharias Kunuk dans Barrette, 2006, p.55).

Que ce soit à travers la parole des personnages s'exprimant en Inuktitut, le langage comportemental ou tactile, les nombreux chants traditionnels, le battement sourd et régulier du tambour ou les murmures à peine audibles venant meubler les moments de silence, le deuxième tome de la trilogie de Kunuk se veut une ode à la possibilité d'affirmation d'un peuple qui, à travers le déploiement et la perpétuation d'une langue et d'un langage ayant permis malgré les souffrances, malgré le dénuement,

malgré la perte, une survie de l'âme, demeure en pleine possession de ses moyens. *Le journal de Knud Rasmussen* nous révèle ainsi que c'est peut-être grâce à cet espace d'accueil présent dans les interstices du langage où l'invisible et l'imprévisible se courtisent, que plusieurs Inuit abandonnèrent avec grâce les esprits familiers ayant peuplé leur mémoire pendant de nombreux siècles, pour adopter le langage eucharistique de la tradition chrétienne. Faisant usage d'une représentation du Nord où le désert arctique jadis décrit par les colonisateurs comme un lieu hostile se métamorphose en *Nunaat* (terre natale inuit) cet espace imaginé et imagé de la parole où réside le sacré, le film de Kunuk resitue le territoire comme point d'ancrage matériel de la spiritualité inuit. La sobriété d'une esthétique où l'image s'abstient de dénoncer ou de pointer du doigt en quête d'un coupable, allié à un discours narratif où le silence permet au spectateur de prendre la distance nécessaire à l'intégration du récit, laisse profiler sur le canevas des relations interculturelles une promesse de réconciliation, « en donnant la chance aussi bien aux Inuit qu'aux Blancs de reconnaître, de guérir et de mettre un terme à ces sentiments douloureux » (Kunuk et Cohen, Barrette, 2006, p.55).

5.4 Le jour avant le lendemain de Madeleine Ivalu et Marie-Hélène Cousineau : pour une esthétique féminisante du sacré

5.4.1 Cinéma inuit au féminin et parole transcendante : représentations de la femme dans la trilogie d'Igloolik

Le jour avant le lendemain est le fruit d'une collaboration entre Marie-Hélène Cousineau, Québécoise de naissance et fondatrice d'*Arnait Video* et Madeleine Ivalu, d'abord conteuse puis comédienne inuit ayant joué dans les deux volets précédents de la

trilogie d'Igloolik.¹³² Depuis 1991, Cousineau invite les femmes inuit de tous âges à raconter leurs histoires en utilisant le cinéma comme moyen de transmission de leurs récits. Premier long-métrage de fiction de la réalisatrice, l'œuvre nous plonge au cœur des légendes inuit, à une époque où ces dernières étaient garantes de leur survie. Imprégné d'une touche et d'un regard féminins, le film se distingue de ses prédécesseurs (l'ardent *Atanarjuat* et l'aride *Journal de Knud Rasmussen*) entre autres par le traitement esthétique plus modeste que les deux réalisatrices imputent à l'œuvre, ainsi que par la place centrale accordée à deux groupes d'individus (femmes âgées et enfants) occupant dans les films précédents de Kunuk des rôles pouvant être qualifiés de secondaires. À cet égard, *Atanarjuat* et le *Journal de Knud Rasmussen* illustrent avec une variété de nuances la place de la femme dans la société inuit traditionnelle, la jeune femme en particulier étant contrainte à respecter les nombreuses prescriptions et prohibitions imposées par le chaman, par les femmes plus âgées ainsi que par leur mari, la violence faite aux jeunes femmes « pouvant aller jusqu'à la mutilation », comme le confirment ces propos recueillis par Bernard Saladin d'Anglure (1977, p.7)

taitsumanialuk / arnait / aippaminut / kupalutuinnaviniit /
 suurlu / uumajuqtituuqtitautsutik / arnaruq /
 sunaunngitugulummat / ki-palutuinnaumat / ilangit /
 isumajuviniit / upinnaratik / arnait / uu-
 migijauluaqattasutik / aippaminut / sakiminnulu /
 aullapattuviniit / ilangit / aullaruutuarmataguq / arnait /
 kimmiqullutinga / nakatsu-gu / itiganginniituq / ivalu...

¹³² *Arnait Video Productions* est une initiative regroupant des femmes inuit de la communauté d'Igloolik, ces dernières utilisant la vidéo pour démontrer l'importance de la femme inuit dans le développement et la cohésion de l'unité sociale et familiale de l'Arctique (passé présent et futur) (Evans, 2008, p.173). Les œuvres d'*Arnait Video* soulignent la spécificité culturelle des femmes d'Igloolik, ainsi que la portée universelle de questions reliées par exemple à la maternité, au pouvoir et au potentiel des femmes qui sont considérées comme des agents de changement sociétal participant à la transmission et au renouvellement de la connaissance traditionnelle.

autrefois / les femmes / pour leur mari / n'étaient que des
servantes / assurément / on les traitait comme des animaux /
la femme disait-on / était moins que rien! étant juste une
servante / certaines / ont pensé / ce n'est pas étonnant / des
femmes / comme elles étaient trop souvent l'objet de la colère
/ de leur mari / et de leurs beaux-parents / s'enfuyaient
souvent / certaines / comme elles s'enfuyaient souvent / les
femmes / leur tendon d'Achille / on le coupait! celui de leur
pied! le tendon...

(Mitiarjuk, 1966, p. 276).

À première vue, le spectateur peut reconnaître une forme de domination masculine présente à travers le contrôle que le mari exerce sur sa femme (ou sur ses femmes, la polygynie étant fréquente), la « mauvaise femme » pouvant être punie ou répudiée, comme ce fut le cas pour Puja, la deuxième épouse du héros qui, dans un premier temps, se fait frapper par son mari lorsque celui-ci découvre son infidélité et dans un second temps, se retrouve humiliée (il découpe ses vêtements) et chassée par Atanarjuat lors de son retour héroïque dans sa communauté. De même, le viol gratuit, et en quelque sorte non vengé, d'Atuat, la première épouse d'Atanarjuat, confirme cette soumission de la femme aux désirs de l'homme, un fait présent dans de nombreux mythes d'origine inuit, où la femme est créée par un homme « qu'un autre homme fendit par magie » (*ibid.*, p.11). Or, cette lecture allochtone de la mythologie inuit et de sa représentation dans un film pose problème puisqu'elle ne tient pas compte des réalités profondes de la culture inuit, où il existe par exemple une « double potentialité ou permutation sexuelle » impliquant la transformation sociale de la fille en garçon ou du garçon en fille, une pratique que Bernard Saladin d'Anglure a relié au phénomène de l'éponymie, qui consiste à donner au nouveau-né le nom d'une personne vivante ou

décédée (Guérin, 1982, p.135).¹³³ Par exemple, dans *Atanarjuat*, Auat porte l'éponyme de l'arrière-grand-mère d'Oki, l'homme auquel elle a été promise, ce qui fait en sorte que la grand-mère d'Oki, Panikpak, malgré son statut d'aînée, lui porte un respect particulier, l'appellant « petite mère », comme l'illustre ce dialogue (Jeanroy, 2007, p.144).

Panikpak: Mother... You're just as beautiful as I remember when I was a child in your arms.

[...]

Atuat: When I was your mother?

Panikpak: Hmmm...

Atuat: Was my Named One very beautiful?.. Did you love me very much?

Panikpak: Of course! That's why I named you 'Atuat.' I recognized you right away (22:16-22:59).

De même, un chaman peut changer de sexe sous la commande des esprits, ou récupérer symboliquement certains rôles attribués aux femmes, chaque individu étant potentiellement féminin et masculin, « la subtilité de la culture inuit [résidant en ce qu'elle] permet à tout individu de transgresser la frontière entre les sexes » (Jeanroy, p.147).¹³⁴ Par ailleurs, cette violence faite aux femmes est en partie justifiée dans le film par le comportement haineux de la seconde épouse d'Atanarjuat, sa désinvolture et son refus de participer aux tâches quotidiennes attirant même les foudres des autres femmes avec qui elle partage un campement, comme quoi une bonne femme inuit est une femme se pliant avant tout aux exigences de la communauté, en respectant l'ordre établi, survie

¹³³ Au sujet de ce troisième sexe inuit, voir l'article de Saladin d'Anglure *Le troisième sexe* (1992) ainsi que l'ouvrage *Être et renaître inuit, homme, femme ou chaman* (2006).

¹³⁴ Jaarich Oosten suggère ainsi que « l'explication de l'ambivalence du chamanisme par rapport au genre doit être cherchée dans la nature même du complexe chamanique », le chaman devant transcender « les contrastes structuraux entre la vie et la mort, la terre et la mère, l'ordre masculin et l'ordre féminin [...] » (1986, p.115).

physique et spirituelle oblige.¹³⁵ Suivant une lecture inuit du récit (*l’Inuk point of view* de Kunuk), le film, loin de dénigrer l’image de la femme, contribue à dresser un portrait juste de la relation entre les sexes à une période donnée de l’histoire inuit, hommes et femmes devant respecter l’ordre établi afin de garder la communauté à l’abri du danger.¹³⁶ Si la femme semble, à première vue, occuper un rôle secondaire dans la légende, évoluant dans l’ombre du héros, sa participation à la vie quotidienne et domestique (dépeçage de la viande, cueillette de baies et d’œufs, alimentation du *qulliq*, tannage des peaux) telle que dépeinte dans le film assurait la survie physique ainsi que l’unité familiale du clan, faisant d’elle une alliée précieuse pour le chasseur qui se préoccupait davantage des activités ayant lieu à l’extérieur de l’enceinte familiale, comme le souligne Jaarich Oosten :

The flexibility of traditional inuit culture is clearly apparent in the division of labour between men and women [...] The basic contrast between male and female associated women with the natural domain : female fertility, and men with their most important cultural activity : hunting. In a cultural perspective men are superior to women, in a natural perspective men are

¹³⁵ Par ailleurs, comme le souligne Lisa Koperkaluq, le modèle inuit ancien définissait clairement le rôle des hommes et des femmes dans les campements familiaux. Les femmes occupaient ainsi « une place vitale au sein de la famille, elles devaient alimenter le *qulliq*, entretenir la maison et nourrir et vêtir la famille, récolter des fruits et des racines [et] assumer le rôle de sage-femme », alors que les hommes s’occupaient principalement des activités de la chasse (2008, p.38). Or, les deux sexes devaient suivre des règles bien définies, le respect de ces dernières assurant l’indulgence des esprits et l’abondance de la nourriture.

¹³⁶ Dans une entrevue réalisée avec l’anthropologue Marie-Françoise Guédon (2012), celle-ci confirme, à travers le récit de son expérience personnelle au Nunavik dans les années 1960, la subordination de la jeune femme aux volontés de l’homme, son rôle de chasseur et de pourvoyeur de nourriture lui assurant un statut de premier rang dans la communauté. De même, l’anthropologue rapporte de nombreux cas d’abus physique et sexuel (en particulier par le chaman qui violait les femmes) dans la communauté où elle habitait. Il reste à savoir si ces comportements prévalaient avant le contact avec les Blancs, puisque selon Guédon, la société inuit devrait (en théorie) être fondée sinon sur une égalité relative, du moins sur la répartition juste des rôles et tâches incombant à chaque sexe, ce que confirme Jaarich Oosten (1986).

dependent on women. This general notion is expressed in the organization of the spirit world (1986, p.127).

Dans cette veine, le personnage féminin d'Apak, présente dans le *Journal de Knud Rasmussen*, occupe une place somme toute centrale au récit, cette dernière assurant au début du film une partie de la narration, en décrivant à son interlocuteur comment elle vécut la période des premiers contacts avec l'homme blanc. C'est à travers ce retour en arrière, alors qu'elle était une toute jeune femme ayant reçu de son père certains dons chamaniques, dont celui de communiquer avec les esprits, que le spectateur infiltrera le quotidien d'Apak, suivant un parcours qui donne à voir les multiples facettes de la femme-chamane, depuis les relations sexuelles oniriques de cette dernière avec son défunt mari jusqu'à sa christianisation, un acte lui permettant de trouver pardon pour les nombreuses fautes commises et qui attirèrent sur son clan la foudre des ancêtres. Dépeinte comme une femme forte et indépendante, Apak, en enfreignant de diverses façons les lois spirituelles et autres tabous liés à son statut, confirme de prime abord cette croyance inuit (rapportée par Saladin d'Anglure, 1977 et confirmée par Marie-Françoise Guédon, 2012) selon laquelle les femmes fertiles sont responsables de la plupart des maux infligés par les esprits à une communauté. Qui plus est, en faisant de la conversion d'Apak un événement perturbateur qui influencera la christianisation du reste du clan, et plus spécifiquement celle de son père chaman qui, dans une certaine mesure, se voit forcé à renoncer aux vieilles pratiques suite aux actions perfides de sa fille, le film suggère de façon tacite une responsabilité de la femme dans la perte d'une ancienne forme de spiritualité, un propos renforcé par une déclaration de Laugrand stipulant que « les personnes marginalisées, telles que les femmes et les jeunes

enfants, les malades et les mourants, sont souvent les premières à adhérer à un système dont elles réalisent effectivement les avantages » (1997, p.23). L'esprit contestataire d'Apak, l'amenant à transgresser un tabou sérieux (elle dissimule le fait qu'elle a eu une fausse-couche, ce qui attire malchance et précarité du gibier) allié à une fragilité que l'on impute à la nature féminine (« Je n'ai pas ta force » dit-elle à son père, « je veux que tu vives, que tu sois vivant ») nourris ainsi cette croyance selon laquelle toute forme de transgression est un affront direct au mode de vie et à la survie d'un groupe, la femme demeurant, pour le bien du groupe, confinée dans les limites tracées par l'homme et surtout par l'ordre de l'univers (cosmogonie). Or, au-delà de cette image de la femme fragilisée par sa condition biologique, le film parvient à construire un portrait crédible d'une femme déterminée devant négocier avec les pouvoirs chamaniques dont elle est investie, à une période de sa vie (c'est-à-dire la période précédant la ménopause) où ces derniers lui apportent davantage de maux que de bienfaits. De manière analogique, cette représentation de la femme à la fois forte, déterminée et soumise aux contraintes imposées par l'ordre social se veut un miroir percutant de la transformation du rôle de la femme inuit, la disparition du mode de vie nomade et la diminution des activités de chasse faisant en sorte qu'elle occupe désormais une place importante sur le marché du travail (donc à l'extérieur de la maison) tout en faisant face, au plan domestique, à une intensification de la violence physique, psychologique et sexuelle contaminant les communautés du Nord. Les femmes inuit croient par ailleurs que ce malaise social doit et peut être réglé par un retour aux valeurs et aux règles propres à la culture traditionnelle inuit (pouvoir de décision et implication sociale des aînés (es), séjour en

nature, etc.) afin de rétablir un équilibre social et communautaire présent (jusqu'à un certain point) dans les films de Kunuk.

C'est en outre vers le terme de leur existence, avec la fin de leurs menstruations et l'entrée dans la dernière période de leur vie, que les femmes acquièrent une certaine forme de pouvoir, en exerçant avec davantage de liberté leurs dons chamaniques, une fonction que l'on attribue parfois à tort à la seule gente masculine, l'homme-guérisseur étant celui qui possédait « la lumière, la vision, la connaissance profonde des choses et des êtres, [...] le chaman se substituant à la femme [en] récupérant métaphoriquement les principaux traits et processus féminins de la reproduction de la vie » (Saladin d'Anglure, 1977, p.27-28)¹³⁷. Affranchie des tabous reliés entre autres aux fonctions reproductrices et à l'écoulement du sang, la femme plus âgée sert d'abord de guide aux plus jeunes générations, perpétuant son savoir à travers le récit de ses expériences en se servant de « l'efficacité magique du souffle et de la parole » comme pouvoir de persuasion et de transformation, un pouvoir qui sera décuplé si cette dernière possède les dons du chaman qui lui confèrent un accès direct au monde des esprits (*ibid.*, p.14). C'est ainsi que dans *Atanarjuat*, le personnage de Panikpak, une femme inuit aînée et sœur du chaman Quliktalik, occupe un statut particulier au sein de son clan, ses pouvoirs divinatoires et sa capacité à communiquer avec ses proches par la transmission de la

¹³⁷ Saladin d'Anglure indique qu'il existe soit un chaman pour cinq hommes adultes et une femme chamane pour cinq hommes chamans (2002, p.104). Or, selon Marie-Françoise Guédon(2012), le statut de chaman n'était pas une question de sexe ou d'âge, mais bien de juridiction, le chaman devant avant tout avoir un contrôle sur les esprits, les faisant aller et venir à souhait. En outre, un chaman peut posséder ces aptitudes sans occuper une fonction officielle. À cet égard, Guédon affirme que le personnage d'*Atanarjuat* est un chaman, il voit les esprits et fait apparaître ces derniers lorsqu'il a besoin d'assistance. Dans la plupart des films/littérature associés à ce sujet, les hommes tiennent en général le rôle convoité de chaman. Le personnage d'Apak, présentée comme une jeune femme possédant les mêmes pouvoirs que son père chaman, renverse cette image du chaman tout puissant pour le replacer dans le contexte inuit.

pensée l'amenant à porter assistance aux différents membres de sa communauté, en les prévenant des événements à venir et en leur fournissant des objets sacrés (pattes de lapin, sacs d'excréments et autres talismans) de protection. C'est d'ailleurs Panikpak qui portera assistance à son frère lors d'une séance d'exorcisme visant à chasser un mauvais esprit du campement.¹³⁸ Présentant au chaman un sac qu'elle a préalablement confectionné et qui contient des excréments d'animaux, la vieille femme agite sans répit un collier de dents et de défenses de morse ayant appartenu à son défunt époux pour éloigner le mauvais esprit, mêlant sa voix (cris, gémissements) à celle de son frère afin d'éliminer l'adversaire. Suite au combat, ce sont les paroles de Panikpak qui scelleront le destin de certains membres du clan et qui ramèneront ultimement la paix dans le campement :

Ata! (Écoutez!) Uatsiaru! (Ce n'est pas fini!) Avant de continuer, nous devons pardonner à ceux qui ont commis des actes que personne ne devrait accomplir [...] même si je répugne à devoir dire ça, c'est mon devoir de le dire : ceux-là, mes petits-enfants, Uqi, Puja, et vous aussi Pittulaaq et Pakak, ainsi que vos familles, je vous connais depuis le jour de votre naissance... vous devez nous quitter et ne jamais revenir! (Saladin d'Anglure, 2002, p.98, 152:26-154:18).

Cette séquence démontre clairement le pouvoir de l'aînée, qui peut intervenir dans les affaires du clan en prenant des décisions qui affecteront directement la vie de son entourage. En outre, comme c'est le cas pour les jeunes femmes, chez qui les actions

¹³⁸ Certains chercheurs, dont Weyer (1932), Rasmussen (1929) et Balicki (1989) distinguent la sorcellerie du chamanisme, le *qilikik* (technique de divination) et autres pratiques relevant de la sorcellerie étant associées aux femmes. De même, le rôle d'assistant-chaman était attribué uniquement au sexe féminin (Giffen, 1930). Dans *Atanarjuat*, même si le rôle tenu par Panikpak n'est pas explicité, nous pouvons voir assez clairement que cette dernière utilise davantage la sorcellerie (divination) que le chamanisme, et qu'elle se contente d'assister son frère dans la séance d'expulsion d'un esprit maléfique.

en apparence désuètes posées au quotidien entretiennent les liens familiaux, c'est à travers les gestes discrets, les regards et des paroles succinctes où chaque mot prononcé porte le poids de l'âge et de la sagesse, que l'influence de l'aînée se fait ressentir, son regard trouble portant en silence les présages des esprits. Dans cet ordre d'idées, malgré une présence très peu remarquée des femmes plus âgées dans *Le journal de Knud Rasmussen*, c'est par l'intermédiaire de la parole d'une aînée (Apak) que parvient le récit des premiers contacts et de la conversion des Inuit. Tout au long du récit, le personnage de la jeune Apak demeure la protagoniste féminine la plus visible et surtout la plus vocale, les autres femmes (esprits auxiliaires, épouses, mères) demeurant généralement silencieuses, hormis ces quelques moments où leurs voix se font entendre en sourdine, au cours de conversations ayant lieu en parallèle avec l'action centrale du récit, comme si ces dernières évoluaient au sein d'un cercle fermé n'ayant rien à voir avec la réalité des hommes.¹³⁹ À ce sujet, l'unique scène du film montrant un dialogue entre Apak et une femme plus âgée est exempte de sous-titres, comme si la nature intime du dialogue entrecoupé de rires et de regards complices ne pouvait être comprise autrement qu'à travers une connaissance de la langue et de la culture. Enfin, en ce qui a trait à la visibilité des enfants dans les deux premiers volets de la trilogie, ces derniers sont vus sans être entendus, aucun enfant ne prenant part au déroulement de l'action, si ce n'est que pour illustrer un trait de la culture inuit reliée à l'omniprésence du jeu, par exemple dans ces quelques scènes du *Journal* où l'on voit les enfants jouer dans la neige avec des poupées de bois ou sauter à la corde.

¹³⁹ L'anthropologue Marie-Françoise Guédon (2012) confirme cette complicité féminine dans les communautés, où les relations entre femmes se développent parce que ces dernières partagent des espaces de vie communs, prenant par exemple tous leurs repas ensemble.

C'est entre autres par cette omniprésence de la femme aînée et d'un enfant au cœur d'un récit où chacun se raconte, que se démarque *Le jour avant le lendemain* (2008) troisième et dernier volet de la trilogie. La trame narrative du film est finement tissée autour du regard candide de l'enfant et de la parole enveloppante de l'aînée usant des attributs particuliers de la langue afin que celle-ci prenne la forme d'un long poème, où se courtisent dans une circularité sans faille chants, métaphores, récits mythiques ainsi que de brèves conversations avec l'au-delà. Le film illustre ainsi, à travers la relation qui unit la vieille femme à son petit-fils, une réalité méconnue de la culture inuit, soit le rôle essentiel des femmes plus âgées au sein de leur famille et surtout dans les relations intergénérationnelles, la notion de grand-mère s'inscrivant « dans un système complexe de parenté où les vivants coexistent avec les ancêtres disparus qui peuvent se réincarner dans les nouveau-nés [...] et où l'adoption et l'anthroponymie contribuent au développement de liens familiaux électifs » (Gemple, 1979, Saladin d'Anglure, 1998, cité par Charpentier et al., 2010, p.120). Il existe donc, en lien avec les pratiques de l'éponymie, une notion de responsabilité des aînées inuit envers leurs petits-enfants, les grands-mères valorisant avant tout la transmission de leurs connaissances aux générations suivantes afin que se perpétue la tradition par le renouvellement incessant d'une mémoire ancestrale que porte le nouveau-né dès sa naissance, entre autres à travers le nom qui lui est donné.¹⁴⁰ Cette éducation par la mémoire se veut par ailleurs le fil conducteur de la trame narrative, la parole de l'aînée étant une courroie de transmission où ce *savoir-être* inuit se révèle autant dans le contenant que dans le contenu des chants et récits, c'est-à-dire dans les inflexions d'une voix maternelle qui

¹⁴⁰ On peut voir dans *Atanarjuat* un exemple d'éponymie à travers la relation d'Auat et de sa mère (cette dernière appelle sa fille « petite mère »), Auat portant le nom de sa grand-mère.

berce, d'une voix qui tisse et mé-tisse les histoires dans lesquelles l'enfant trouvera connaissance et re-connaissance, accumulant bribe après bribe d'information afin de construire peu à peu sa propre histoire. C'est ainsi que la fluidité de la parole et sa douceur inhérente se prolonge dans la gestuelle des personnages, dans ces corps vulnérables qui se meuvent au gré des saisons qui le contiennent, l'enfant et la vieille femme se situant de part et d'autre du cycle de la vie. Métaphoriquement libérée des entraves du cadre, l'image, suivant le dessein circulaire de la parole, semble exister dans le but unique de faire apparaître *magiquement* le sens des mots et le sacré qui leur est relié; un sacré qui se conjugue avant tout au féminin, à travers une esthétique où les paysages nordiques perdent momentanément leur aridité pour prendre les formes de la Terre Mère nourricière, celle-là même responsable de remplir le vide ambiant en portant en silence et dans l'obscurité le germe de la vie pour finalement donner naissance à l'humanité.

De manière concrète, le film raconte l'histoire d'une grand-mère et de son petit-fils contraints à se réfugier dans une caverne suite à l'extermination de leur clan, survenue après un contact avec des Blancs, ceux-ci leur ayant légué des objets contaminés¹⁴¹. Or, au-delà du récit de leur survie ou d'une quelconque dénonciation des dommages causés par le contact avec les étrangers, il y est question des difficiles rites de passage, de l'expulsion de l'enfant hors de la matrice originelle, à sa quête héroïque – et peut-être œdipienne – du territoire (Terre Mère) qu'il cherchera à conquérir et à

¹⁴¹ Le film est par ailleurs adapté d'un roman de l'écrivain et explorateur Jorn Riel, qui se base pour l'écriture du récit sur sa propre expérience de vie avec les Inuit du Groenland. En 1950, il découvre ainsi une caverne abritant les os d'une vieille femme et d'un petit garçon. Dans une entrevue avec Marie-Hélène Cousineau en 2005, Riel explique s'être demandé pourquoi ces ossements étaient dans un endroit complètement isolé, jusqu'à ce qu'il réalise que la femme et l'enfant avaient péri suite à la mort des gens du campement.

apprivoiser jusqu'à sa mort, retour ultime au lieu des origines. Le film s'articule dans un premier temps autour de la parole de la grand-mère qui, à travers la narration de récits cosmogoniques et de légendes traditionnelles, apprend à son petit-fils l'art de la survie, un art qui s'acquiert non seulement en développant des habiletés physiques, mais surtout en apprenant à nourrir « l'Être » à travers une connaissance féminine du sacré. À cet effet, Mircea Eliade souligne le fait que le mythe correspond, pour les peuples archaïques, à l'irruption du sacré dans le monde, de par sa capacité à proposer une ligne de conduite ainsi qu'une explication du monde permettant à l'homme de se retrouver en son centre et de forger le réel dans cette sanctification du monde :

C'est le sacré qui est le réel par excellence. Rien de ce qui appartient à la sphère du profane ne participe à l'être puisque le profane n'a pas été fondé ontologiquement par le mythe, il n'a pas de modèle exemplaire [...] La pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que tels; ils ne le sont justement que parce qu'ils sont des hiérophanies, parce qu'ils « montrent » quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré, le *ganz andere* (1965, p.83, 15).

Ainsi, lorsque Ninioq raconte à son petit-fils Maniq le récit d'un jeune garçon qui, vivant seul avec sa grand-mère, se voit transformé en oiseau de neige après que celle-ci l'eut effrayé, c'est l'histoire actuelle de leur propre survie qu'elle métaphorise, transformant par le fait même la perception des événements aux yeux du jeune garçon qui y trouve réconfort, compréhension et espoir. Dans la même veine, la première séquence du film nous laisse entendre la légende d'un corbeau qui, avalé par une baleine, se retrouve devant le feu d'une lampe à l'huile entretenu par une belle jeune fille. Devant la promesse oubliée du corbeau de ne jamais éteindre le feu, la jeune fille

rend l'âme, puis le corbeau meurt à son tour, parce que son âme était désormais reliée à celui de sa compagne. Face à l'isolement forcé des deux protagonistes et aux multiples épreuves auxquelles les contraint l'aridité du climat et la désertification du territoire, nous comprenons qu'à travers le récit du corbeau, Ninioq tente dans un premier temps de faire comprendre à son petit-fils à la fois la force et la fragilité des liens qui unissent la communauté, chaque individu devenant responsable de l'autre s'il veut assurer sa propre survie. Au fur et à mesure que défilent les images, nous comprenons que la flamme entretenue avec diligence par Ninioq représente l'âme inuit, une présence féminine qui, à l'image de la grand-mère, est à la fois forte et fragile, l'étincelle devant être entretenue avec soins et constance, survie du cœur oblige.

Par ailleurs, à l'instar d'*Atanarjuat* et du *Journal de Knud Rasmussen*, la prise en charge de la narration par les personnages, qui s'expriment tout au long du film dans leur langue traditionnelle (inuktitut), impose au récit un rythme lent et continu, entrecoupé de longs moments de silence qui confèrent aux paroles prononcées un caractère solennel, témoignant de cette dimension sacrée accordée par les Inuit au pouvoir des mots, « *the interiorizing force of the oral word relating in a special way to the sacral, to the ultimate concerns of existence* » (Ong, 1982, p.129). Dans la même veine, l'utilisation du ralenti lors de certains passages du film (par exemple lorsque les hommes pagaient vers le rivage ainsi que tous les plans filmés sous l'eau) et la longueur de plusieurs plans s'attardant sur les contours d'un objet (lampe à l'huile, outils de chasse, etc.) ou d'un visage contribuent à la configuration d'un espace-temps fluide, où les frontières perméables séparant l'image de la parole semblent s'étirer au-delà des paramètres imposés par le cadre.

Du reste, en évoluant ainsi d'un récit à l'autre, d'un temps mythique à un temps présent qui recycle et réactualise sans cesse des fragments de mémoire, le spectateur a l'impression de se retrouver dans un lieu intemporel, où la ligne séparant le réel de la fiction n'est pas clairement définie, les légendes nous propulsant au cœur de ce temps sacré « qui se présente sous l'aspect paradoxal d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites » (Eliade, p.61). L'évanescence et le caractère éphémère du son qui émane de la voix du conteur imputent à la parole une qualité que l'on ne peut retrouver dans les autres champs sensoriels humains, et qui contribue à la prolifération d'une croyance selon laquelle les mots seraient empreints d'un potentiel magique, comme l'affirme Walter J. Ong :

The fact that oral peoples commonly and in all likelihood universally consider words to have magical potency is clearly tied in, at least unconsciously, with the sense of the word as necessarily spoken, sounded, and hence power-driven [...] Sound cannot be sounding without the use of power. In this sense, all sound, and especially oral utterance, which comes from inside living organisms, is 'dynamic' (*ibid.*, p.32).

Dans la même veine, alors que Michel Chion impute à la voix acousmatique¹⁴² présente au cinéma ce pouvoir magique de l'omniscience, de l'ubiquité et de l'omniprésence, stipulant que « *the acousmètre is everywhere, its voice comes from an*

¹⁴² Le terme acousmatique est utilisé par Michel Chion pour décrire une voix désincarnée, bien souvent sans corps, et qui est utilisée ou transposée au cinéma dans une dialectique de l'apparition/disparition « *that crystallizes it in certain ways of mobilizing offscreen space (e.g. marking characters but keeping their presence perceivable through sound)* » (1999, p.17). En ce qui concerne notre sujet, la voix acousmatique du protagoniste principal est déterritorialisée d'un corps perceptible à l'écran pour visiter les sphères appartenant au domaine de l'esprit ou de l'invisible; il s'agit donc d'une voix *d'acousmètre visualisé* (1999, p.21).

immaterial and non localized body, and it seems that no obstacle can stop it », la voix de la vieille femme, en traversant l'épaisseur de l'image (sa dimension matérielle) pour se reconnecter au monde évanescents des ancêtres avec qui elle communique, illustre avec force la relation de pouvoir existant entre le son et l'image¹⁴³, la voix qui se déterritorialise ponctuellement du corps pour se raccrocher au paysage imprégnant l'espace de la diégèse d'une aura sonore qui parvient momentanément à éclipser l'image (1999, p.23-24). Aussi, les deux protagonistes se plaisent-ils, à certains moments clés du récit, à revivre à travers la parole les récents événements de leur aventure solitaire. Par exemple, le jeune Maniq, lors de son retrait dans la grotte qui les accueille, lui et sa grand-mère, se servira d'accessoires (ici un bateau en bois miniature) pour raconter à celle-ci les événements qui ont mené à leur isolement du reste de la communauté, disséminée suite au contact avec les Blancs. Nous assistons alors à une mise en abîme du récit, les événements visionnés dans un premier temps à l'écran se voyant ensuite narrés à nouveau par les personnages qui se racontent leur histoire. Dans les derniers moments du film, alors que Ninioq planifie leur départ vers des contrées plus clémentes, elle annonce à son petit-fils que toutes ces aventures (dont l'attaque subite par les loups) feront de bonnes histoires à raconter. La répétition des mots (légendes, leçons de vie, conseils, chants) ainsi que l'enchaînement et la circularité des récits, le tout étant ponctué de silences qui permettent l'ingestion et surtout l'intégration de la parole, nous placent devant un spectacle magistral possédant toutes les qualités d'une performance orale affichant une dynamique intérieure qui lui est propre. L'art filmique s'avère à ce

¹⁴³ Chion affirme, à cet effet, que l'acousmètre visualisé (voix dont le corps est présent dans la diégèse) « bears with the image a relationship of possible inclusion, a relationship of possession capable of functioning in both directions; the image may contain the voice, or the voice may contain the image » (1999, p.23).

moment un outil des plus efficaces lorsqu'il s'agit de capturer à l'écran les éléments plus subtils de la tradition orale (accent, intonation, gestuelle,) l'oralité ainsi médiatisée par le film rendant la presque totalité des valeurs vocales aux messages transmis et redonnant à la voix un pouvoir qu'elle avait partiellement perdu, comme l'affirme Zumthor :

L'oralité médiatisée [...] ne diffère pas de l'oralité directe que par certaines modalités. Pour l'essentiel, elle ne s'en distingue pas vraiment. Plus encore : intervenant après plusieurs siècles d'hégémonie de l'écriture, les médias auditifs ou audiovisuels restituent à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue. Certes, elle se trouve ainsi compromise dans l'appareil technologique (et industriel commercial), mais elle bénéficie de la puissance de celui-ci. (2008, p.174).

De même, la gestuelle des corps, dans leur quasi-immobilité, transforme le sens des paroles, permettant au récit d'échapper à une lourdeur certaine dans les moments les plus intenses et les plus tragiques de la narration. Dans la douceur des regards, la lenteur des mouvements, l'attention portée aux gestes banals du quotidien, la fréquence des sourires, le ton apaisant de la voix qui bien des fois ne s'élève pas plus haut qu'un murmure, la parole se métamorphose pour devenir cet être chaleureux accueillant le cœur et ses écueils. Même dans la douleur la plus vive, par exemple dans la scène où la vieille amie et confidente de Ninioq rend l'âme dans les bras de cette dernière, les expressions d'intense souffrance que nous pouvons lire dans le visage de la mourante sont atténuées par le geste de Ninioq, qui caresse doucement la tête de son amie, ainsi que par la représentation du corps nu, vulnérable, enveloppé dans les fourrures, et qui rappelle le corps de l'enfant retournant à l'intérieur de l'enveloppe utérine. Cette même douceur caractérise les interactions empreintes d'affection de Ninioq et Maniq, lorsque

tous deux reposent nus, côte à côte, éclairés par la seule flamme du *qulliq*, partageant sous la tente qui leur sert d'abri le récit de leur quotidien. De la même façon, le corps des vieilles femmes est représenté de façon à faire jaillir, au-delà de la vulnérabilité apparente de la chair ayant traversé les épreuves de l'âge, une force émanant des histoires assimilées par la chair et qui peuvent être lues dans les sillons du visage, dans les commissures des lèvres ainsi que dans un regard où se confondent passé et présent.

Enfin, la gestuelle des mains sert non seulement à illustrer les récits de Ninioq, qui mime tour à tour l'envol de l'oiseau, le geste de la corde enroulée autour du cou et la rougeur des yeux envahis par les larmes, elle révèle aussi le trouble, l'angoisse et l'incertitude (mouvements nerveux des mains qui s'accrochent l'une à l'autre, qui se tordent, se font et se défont) de la grand-mère face à l'avenir incertain de son petit-fils, et ce malgré la confiance dont elle témoigne vis-à-vis les habilités de chasseur et de pêcheur nouvellement acquises par Maniq (« *you are so able* », répète-t-elle à quelques reprises). Cette utilisation de la gestuelle du corps comme prolongement de la parole est un phénomène observé dans toutes les cultures dites orales, où la mémoire se sert du corps pour mieux intégrer et ensuite matérialiser la parole, en lui donnant, à travers sa manifestation dans la matière, un pouvoir supplémentaire :

From all over the world and from all periods of time... traditional composition has been associated with hand activity [...] The oral word, [...] never exists in a simply verbal context, as a written word does. Spoken words are always modifications of a total, existential situation, which always engages the body. Bodily activity beyond mere vocalization is natural and even inevitable. In oral verbalization, absolute motionlessness is itself a powerful gesture (Ong, 1982, p.67-68).

Au contraire d'*Atanarjuat*, où l'action ainsi que la mobilité des corps capturés par la caméra dans leur relation symbiotique et parfois violente avec le territoire (pensons ici à la séquence où Atanarjuat, nu, cours sur la glace, pieds ensanglantés, le visage tordu par la douleur) dictait le sens de cette esthétique du sacré, c'est plutôt la transcendance de la parole véhiculée par une voix (par exemple Ninioq qui s'adresse régulièrement à son mari défunt afin de lui demander aide et support) qui détermine sa relation avec le sacré, puisque « dans et par la voix, le langage se charge d'une sorte de souvenir des origines de l'être, d'une intention vitale émanant de ce qu'il y a en nous d'antérieur au langage articulé » (Zumthor, 2008, p.172). Évoluant dans un espace situé entre deux temps, la parole n'est plus une arme ou un moyen de combler le vide laissé par le silence, elle n'est ni statique, ni figée, elle ondoie tel un filet de fumée sortant des entrailles de la Terre pour se reconnecter (en montant vers le ciel) au cœur du sacré.

5.4.2 La représentation symbolique du territoire et la dimension sacrée de l'image

Les rapports qu'entretiennent aujourd'hui les peuples inuit avec leur territoire sont multidimensionnels et surtout complexes. Alors qu'à l'origine le territoire se situe au cœur de la construction de l'identité collective inuit, le temps, les grandes mutations (on passe de l'igloo à l'Internet en moins de 50 ans) et surtout l'emprise des pouvoirs publics sur les terres autochtones ont contribué à la désacralisation du territoire par les plus jeunes générations. À cet égard, derrière plusieurs mouvements engagés dans la lutte pour la réappropriation territoriale, se dissimulent des impératifs politiques et économiques qui n'ont rien à voir proprement dit avec la conservation du caractère sacré du territoire. Or, à la demande des aînés désirant sauvegarder leur patrimoine culturel et leur tradition orale, plusieurs collectivités se sont intéressées à la recherche et à la

sauvegarde des sites religieux, renouant par le fait même avec une connaissance du territoire en lien avec sa dimension sacrée et ses origines fondatrices, au sens où l'envisage Eliade en stipulant que « l'installation dans un territoire équivaut à la fondation d'un monde » (1965, p.43). De même, les liens traditionnels qui unissent les Inuit à leur territoire sont profondément enracinés « dans leur tradition orale, dans leur conception de la personne humaine et du cosmos, comme aussi dans les expériences vécues, passées et présentes » (Saladin D'Anglure, 2004, p.14). Dans le domaine des arts, une vision romancée des territoires nordiques a longtemps nourri l'imaginaire des écrivains et cinéastes qui n'ont pas hésité à se servir de cet espace grandiose (luminosité impressionnante, aridité du climat, caractère somme toute menaçant du territoire isolé et de la nature sauvage) afin d'alimenter les légendes entourant la vie dans le Grand Nord, ce dernier proposant une structure matricielle qui s'inspirait à la fois du mythe et de la fiction. Cette vision réduite et avidement propagée du territoire nordique a principalement donné lieu, dans le cinéma de fiction, à des œuvres telles qu'*Agaguk* (1992) et *Kabloomak* (1994), où la prémisse première du film est de se servir des caractéristiques propres au territoire pour exacerber l'action du récit, le froid extrême forçant les protagonistes à accomplir des actes en lien direct avec leur survie. Les films *Atanarjuat* et *Le journal de Knud Rasmussen* ont permis un renversement de la représentation du territoire, en appliquant au film fictionnel une approche documentaire où le territoire est exposé « comme un cadre commun où se déroule l'action, plutôt que comme un lieu de tous les possibles où des conditions extrêmes sont réunies pour mettre à l'épreuve ceux qui osent s'aventurer si loin » (Paquette, 2006, p.66).

Dans *le jour avant le lendemain*, le territoire, à l'image de la cosmogonie inuit, est représenté comme un lieu symbolique où la réalité physique et spirituelle des protagonistes est placée sous le signe de la dualité; une dualité des éléments présents dans l'environnement physique (eau/feu, terre/air lumière/ténèbres,) et une dualité qui s'exprime dans les mouvements intérieurs/extérieurs (silence versus parole, mouvement versus immobilité, douleur versus plaisir, chaleur versus froid intense) des personnages placés dans une situation de survie physique et psychique. Le récit se déploie ainsi en regard aux déplacements continus de la caméra qui effectue un mouvement de va-et-vient constant entre les scènes tournées à l'intérieur (en plans rapprochés) et celles tournées à l'extérieur (en plans d'ensemble ou demi-ensemble), dans la logique d'une relation qui oppose l'intérieur chaud et sécurisant de la matrice/utérus (les scènes se déroulant dans la caverne ou dans les abris) et l'extérieur vide et glacé d'un territoire qui évolue progressivement d'un lieu agréable de rencontre et de partage collectif à un endroit à la fois hostile (attaque du loup) et pourvoyeur des éléments nécessaires à la survie (scènes de chasse et de pêche). Ainsi donc, cet incessant passage de la caméra d'un environnement à l'autre contribue à amplifier les contrastes entre la lumière éclatante du soleil polaire et la douce luminosité de la lampe à l'huile qui éclaire à peine les corps des personnages, projetant sur leur visage des ombres discrètes qui ajoutent au climat de proximité se dégageant de ces scènes. Cet effet d'intimité et de mystère créé par l'éclairage se fait particulièrement ressentir lorsque Ninioq raconte ses histoires, les protagonistes de ses légendes semblant prendre vie à travers les ombres qui ondulent au gré de la flamme vacillante du *qulliq* (lampe à l'huile), reflétant leur mouvement sur les parois des murs de la grotte qui lui sert d'abri. Dans le même ordre d'idées, la présence

omnisciente des quatre éléments se manifeste dès le début du film (générique) alors qu'apparaissent, dans un nuage de fumée, les visages de certains protagonistes. La trame sonore accompagnant ces images pose dès lors la difficile question de la dualité corps/esprit chez les Inuit, par l'intermédiaire de paroles qui abordent le sujet sous forme d'interrogation :

*We are meat, we are spirit, we have blood and we have grease,
We have a will and we have muscle, a soul and a face.
Why must we die? Why must we die?
We have eyes and intuition, a DNA code and a name,
Some tend to logic, some superstition,
We have an aura, and a frame,
Why must we die? Why must we die?*

Associée à l'élément de l'air et plus largement au concept de *Sila*, qui désigne dans la tradition inuit le souffle vital ainsi que la force de vie brute se faisant sentir sous la forme du vent, la fumée est représentée dans le film comme un élément vivant à l'intérieur du corps des personnages et qui, par l'inspiration et l'expiration, purifie le corps tout en laissant s'échapper l'essence de l'âme qui s'envole dès lors vers les cieux. L'utilisation de plans rapprochés dans les scènes ayant lieu à l'intérieur des abris et surtout l'attention portée par la caméra aux mouvements de respiration des personnages (épaules qui tressaillent, nuages de fumée sortant de leur bouche, inspirations difficiles, expirations et râles bruyants) nous laisse entrevoir leurs états d'âme ainsi que leur condition physique, dans ces moments où la parole se retrouve démunie, figée devant le mur de la souffrance, comme dans la scène qui suit l'attaque sauvage de Ninioq par un loup (halètements douloureux, spasmes du corps et gémissements) et dans celle troublante de la mort de son amie qui, au moment où son âme quitte la prison du corps, expire bruyamment, dans un mouvement de libération ultime. À l'extérieur du corps et

surtout en-dehors de l'abri des personnages, l'air, sous forme de vent, est tantôt un allié (pour les pagayeurs se dirigeant vers l'île ou tout simplement pour le séchage du poisson) tantôt un adversaire de taille menaçant leur survie, alors que le vent glacial se déchaîne sur leur tente, ralentit leur course vers la banquise ou écourte une partie de pêche au phoque.

L'élément de l'eau se manifeste également sous forme de symbole, par exemple dans ces moments de détresse où Ninioq s'adresse à voix haute à son mari défunt; l'eau verte, lumineuse et embrouillée se présente alors comme la gardienne des âmes ayant trépassé, les images captées à partir du fond marin servant de ligne de démarcation entre le monde réel et celui des esprits, car « les eaux précèdent toutes formes et supportent toute création. Elles deviennent le réservoir de toutes les possibilités de l'existence [en encourageant la] réintégration passagère de l'être dans l'indistinct » (Eliade, p.110). Relativement à ce sujet, la subtilité et le naturel avec lesquels le récit évoque la relation des Inuit avec l'invisible et ce qui appartient à la sphère du rêve relève dans un premier temps de l'esthétique sobre du film, qui se manifeste en la présence d'une caméra discrète, de plans fixes, de nombreuses parenthèses temporelles ainsi que d'une utilisation judicieuse du ralenti et du travelling optique. Relativement à la question de l'esthétique, Morin définira *l'attitude esthétique* comme étant la conjonction du savoir rationnel et de la participation subjective, imputant à celle-ci des qualités oniriques et de subjectivation :

Veilleuse, l'esthétique dé-réifie (subjectivise) la magie du cinéma, et du même coup différencie le cinéma du rêve comme de la réalité archaïque. Rêveuse, elle détourne la perception de veille hors de la pratique, vers l'imaginaire et les participations affectives. À la fois rêveuse et

veilleuse, l'esthétique est ce qui unit rêve et réalité – donc ce qui différencie le cinéma du rêve et de la réalité (1958, p.131).

Vue de cet angle, l'esthétique *féminisante* du film participe directement à la création d'une temporalité se situant entre le rêve et la réalité, en jouant sur les mécanismes de perception du spectateur qui transmute l'image en sentiment, aidé en cela par son identification aux objets et surtout aux personnages du film qu'il fétichise. À ce sujet, l'utilisation d'une approche documentaire (présence de plusieurs plans tournés caméra à l'épaule, instabilité de la caméra provoquant le tremblement de l'image,) pour illustrer un récit partiellement fictif, incite le spectateur à devenir partie prenante de l'histoire. La dernière scène du film, qui agit en quelque sorte à titre de générique, est, à cet effet exemplaire, puisqu'on choisit de montrer au spectateur des images captées entre deux prises, pendant le tournage. Accompagnée par la trame sonore entendue au tout début du film, la caméra se faufile, tel un personnage, d'un visage souriant à l'autre, capturant au passage l'atmosphère conviviale du plateau de tournage et l'esprit de camaraderie des comédiens, nous dévoilant une arrière-scène qui apparaît comme le prolongement naturel de ce qui est raconté dans la diégèse. Par ailleurs, nous ne pouvons passer outre le jeu naturel des protagonistes qui, encouragés à improviser leur dialogue (comme c'est le cas dans les volets précédents), invitent le spectateur à pénétrer dans le cercle de leur intimité. De plus, dans *Le jour avant le lendemain*, l'importance accordée à la relation de profonde complicité existant entre Maniq et sa grand-mère (alors que la notion de collectivité avait préséance dans *Atanarjuat* et le *Journal de Knud Rasmussen*), impute à l'œuvre une sensibilité toute maternelle, celle-ci

étant exacerbée par la présence à l'écran d'images fluides rappelant le caractère éminemment féminin du territoire. Ainsi, en racontant le récit par l'intermédiaire de la voix d'une femme, on rappelle aux populations autochtones un temps où le matriarcat était de mise, la parole d'une aînée supplantant celle des autorités de la tribu ou du clan, en agissant comme une mémoire vivante et un gage de sagesse pour les générations futures. Proférée avec ce sentiment d'urgence habilement dissimulé dans l'imagerie ensorcelante du conte, la parole de Ninioq porte en son sein un discours révélateur des épreuves à venir (« *a child cannot survive alone* », répète fréquemment l'aînée) particulièrement en ce qui concerne les plus jeunes générations d'Inuit, bien souvent laissées à elles-mêmes. Le dialogue existant entre Maniq et sa grand-mère dépasse alors les frontières de la diégèse pour rejoindre l'ensemble de la communauté inuit, à travers un discours oral qui, chargé de connotations, « tend à renforcer à sa racine même le lien collectif, sa force persuasive provenant moins de l'argumentation que du témoignage » (Zumthor, 2008, p.170). De ce point de vue, le film se veut une ode à la tradition orale telle qu'exprimée à travers une parole maternelle qui cherche à se donner une parole qui apaise, celle qui, peu importe la forme ou l'image dans laquelle elle choisit de se déployer, propose un bref saut dans le passé pour mieux se propulser dans un avenir qui se crée à travers elle.

Bref, les trois films constituant la trilogie d'Igloodik se présentent comme des portails ouverts sur la culture traditionnelle inuit, offrant aux peuples de l'Arctique la possibilité de se reconnaître dans des récits où l'évolution de la langue et d'un langage (oralité, tact) dans un lieu discursif proactif contribue à la consolidation d'une identité en pleine mutation, caractérisée par « une volonté d'exprimer les réalités de la vie

contemporaine et par un désir de manifester et de préserver [leurs racines] » (Dorais, 2006, p.164). De même, l'élaboration d'une esthétique valorisant ce *savoir-faire* et ce *savoir-être* inuit présents au cœur d'une spiritualité où se tisse la toile du sacré, renverse les codes occidentaux de la représentation, scellant l'authenticité de ces œuvres nées du métissage entre une technique empruntée au monde occidental et transformée de manière à prendre la forme d'une tradition orale qui se renouvelle via le médium du cinéma, ce dernier pouvant désormais être envisagé par le peuple inuit comme un lieu stratégique « de résistance positive et de pouvoir transformationnel » (Henzi, 2010, p.79).

5.4.3 Du tiers absent au passeur de mémoire : présence blanche et relations interculturelles dans la trilogie d'Igloodik

La prise en charge de leur image et le renversement de leur représentation par les Inuit, entre autres à l'aide d'outils d'abord créés et utilisés par cette altérité radicale que représente le *Qallunaat*, ramènent inévitablement à la question de la présence d'un tiers dans le champ cinématographique inuit ainsi qu'au genre de relation que le cinéma a tissée entre ces deux entités. Demeurant à ce jour peu explorée dans le domaine du cinéma, l'identification et la classification de la figure du tiers (inclus, exclu, instruit) demeurent un moyen efficace d'articuler les nouveaux paradigmes identitaires surgissant dans l'entre-deux d'une rencontre cinématographique et interculturelle, entre autres en proposant une nouvelle lecture de la différence où la complexité du réel se forge à partir d'une médiation trouvant sa voie (voix) dans le dialogue, au sens où l'entend Bakhtine lorsqu'il affirme que « toute conscience est prioritairement orientée et motivée par les

mots d'autrui » (Mangeon, 2007, p.42)¹⁴⁴. De même, si la figure du tiers est, dans le domaine de l'anthropologie, rattachée à la constitution de l'identité, au fondement de l'ordre social et à la médiation symbolique (chamans, esprits, masques) cette dernière intervenant souvent comme instance réconciliatrice entre les membres d'un même groupe ou entre deux entités adverses, nous verrons qu'en ce qui concerne le cinéaste-médiateur (qu'il soit blanc ou autochtone), ce dernier nous permet d'aller à la rencontre à la fois de ce qui sépare et de ce qui unit, dans un mouvement de renversement des rôles où ce tiers absent représenté par la figure de l'Autochtone assistant impuissamment à sa mise en image par le cinéaste blanc se métamorphose, caméra en main, en passeur de mémoire. Il en va de même pour les réalisateurs blancs dont l'empreinte tenace d'un regard extérieur et bien souvent condescendant sur la différence de l'autre est diluée par une culture (filmique) autochtone ayant pris avec force et conviction le relais de leur représentation.

Ainsi, les peuples autochtones et inuit furent, et ce dès la naissance du cinéma, des sujets de prédilection pour ces cinéastes amateurs qui, sillonnant la planète en quête d'images exotiques susceptibles de séduire le regard du spectateur, se présentent comme les premiers médiateurs d'une culture envisagée selon le point de vue du colonisateur et/ou de l'anthropologue/explorateur. Bien souvent armés d'outils de captation primitifs, de connaissances rudimentaires en matière de cinéma et surtout de bonnes intentions, ces missionnaires de l'image se déclarent sans scrupule les porte-voix de civilisations contraintes au silence (absence de son oblige), donnant à voir et mettant en scène

¹⁴⁴ À ce sujet, Laurence Dahan-Gaida (2007) souligne le fait que Bakhtine a « complètement renouvelé la notion de dialogue en mettant en évidence la présence d'un tiers qui intervient dans tout acte de conscience, dans toute prise de position, voire de possession du monde » (p.18).

l'étrange et l'extravagant de cultures formées d'individus qui, à force de répéter les grimaces et les simagrées qui leur sont quémandées, viendront à se mimétiser, c'est-à-dire à prendre l'apparence du milieu qui les entourent pour ensuite reproduire *ad nauseam* cette image caricaturale qu'ils incarnent avec le plus grand naturel¹⁴⁵. Avec le film *Nanook of the North* (1922), Robert Flaherty consacra pour la postérité le mythe de l'Autochtone naïf et conciliant, cristallisant l'identité inuit dans un inventaire d'idiosyncrasies immuables qui profiteront aux grandes industries, par exemple à travers la popularisation des *Eskimo Pies* et autres produits inspirés par le sympathique Nanook (Hundhorf, 2000, p.124-125). L'arrivée du son, au début des années 1930, n'arrange guère les choses, les prêtres documentaristes et autres cinéastes prenant à nouveau la parole au nom des peuples représentés, leur discours (prononcé en voix *off* ou en direct) étant généralement truffé de phrases condescendantes et de descriptions erronées. Qui plus est, la plupart des œuvres fictionnelles hollywoodiennes (*Eskimo*, 1933, *Man of Two Worlds*, 1934, *The Way of the Eskimo* 1911, *Igloo*, 1932 etc.) lorsqu'ils n'ignorent pas complètement la présence blanche – en réalisant par exemple des films se situant dans un temps qui précède les premiers contacts – abordent de manière similaire la relation dichotomique Inuit/Qallunaat, ces deux entités étant constamment mises en opposition (Inuit sympathique vs méchant Blanc et vice-versa), les acteurs inuit devant de surcroît apprendre et réciter dans leur langue ou dans la langue du colonisateur un texte qui ne fait que l'éloigner davantage de sa culture, le dialogue entre les deux cultures étant par ailleurs inexistant (Aleiss, 2005, p.43-45). L'arrivée de techniques

¹⁴⁵ À titre d'exemple, les images tirées du *Buffalo Bill Wild West Show* filmé par Edison (1894-1895) montrent des Amérindiens Sioux affublés de costumes traditionnels rehaussés pour le spectacle, reproduisant, ou plutôt *mimétisant* une danse rituelle sacrée, le *Ghost Dance*.

légères et synchrones, dans les années 1960, permettra à des documentaristes québécois engagés tels qu'Arthur Lamothe et Pierre Perrault (*Le goût de la farine*, 1977) de véritablement donner la parole aux Autochtones situés au sud de l'Arctique, les cinéastes du direct limitant leur parcours au nord du Québec. Cette grande aventure en pays étranger constituera l'intégral de l'œuvre de Lamothe, l'investissement de plusieurs années passées en terre innue et la caméra discrète et respectueuse du cinéaste lui permettant de gagner la confiance des Innus et de récolter des témoignages authentiques d'aînés qui révèlent au spectateur un savoir spirituel et des pratiques rituelles jusqu'alors cachés (*Mémoire Battante*, 1983). À l'inverse, devant la caméra peut-être davantage intrusive de Perrault, et certainement devant ces protagonistes blancs venus en pèlerinage au pays des *Indiens*, les Innus visités par Perrault demeurent silencieux, évoluant dans l'ombre du biologiste (Didier Dufour), de l'archéologue (Serge-André Crêtes) et de l'ethnolinguiste (Josée Mailhot) venus s'immiscer à la demande du cinéaste dans leur culture et dans leur quotidien afin de constater l'ampleur des dégâts causés à ce peuple désabusé, écorché vif par l'exploitation des peuples blancs et par l'asservissement qui leur fait oublier rapidement leur mode de vie traditionnel et le goût de la chasse, l'action ayant lieu au début des années 1970, durant la période des pensionnats et des revendications territoriales. Qui plus est, l'omniprésence du prêtre médiateur, interprète et traducteur (Alexis Joveneau) ne fait qu'amplifier cette impression que les Indiens, infantilisés, ne sont que prétextes à remettre en question le cheminement du peuple (blanc) québécois et le rôle qu'il a joué et qu'il continue de jouer dans ce génocide culturel. Comme la plupart des Innus ignorent la langue française, le missionnaire Alexis Joveneau, par sa volonté de raconter le vécu des Innus,

devient le principal narrateur de leur histoire, éclipsant la langue innue derrière une présence et un ton exubérants, celui du colonisateur s'étant approprié la langue du colonisé, le sens de l'histoire étant égarée quelque part dans le processus de traduction (Bertrand, 2009, p.86). Ce faisant, l'*Indien* de Perrault est perçu à nouveau – et selon différents schèmes narratifs – comme ce « tiers absent », troisième roue et artefact visuel soumis à une médiation, cette fois double; celle du réalisateur qui met en situation leur image et celle des personnages qui prennent la parole pour eux. L'Autochtone n'a d'autre recours que d'assister impuissamment non seulement à sa dépossession, mais à la représentation de cette dépossession, qui est de surcroît accentuée par un dispositif qui se fait le complice de cette dernière. Ce mouvement postcolonial de réhabilitation de l'Autre, caractérisé au Québec par un climat social où les militants de gauche sont aussi les artistes/cinéastes s'étant donné pour mission de rattraper les exclus sociaux en dénonçant les agissements de l'État, ne fait qu'exacerber la logique des engagements binaires conduisant à une pétrification de l'altérité. Le cinéaste-tiers et ses représentants dans la diégèse sont alors cette instance parasitaire (ou invité abusif) et manipulatrice s'interposant dans une relation où les échanges sont saturés de bruits, à un point tel qu'elles ne permettent pas une circulation généralisée du sens, les paroles échangées ne parvenant guère à creuser la superficie pour atteindre les racines. Ainsi, si les protagonistes blancs ressortent de cette expérience avec une meilleure connaissance de la culture autochtone et surtout des conditions de vie dans les réserves, tel que le confirme l'archéologue Serge-André Crête, le contraire n'est pas nécessairement vrai, et l'on peut aisément se poser la question à savoir si les Innus ont retiré un quelconque

bénéfice de cette rencontre, une question que semble aussi se poser le cinéaste lorsqu'il déclare ceci :

Pour excuser notre sollicitude, nous invoquons le fait que nous nous efforcions de leur donner la parole. Mais le silence est grand qui sépare nos esprits. Entre eux et les Blancs il y a cet étrange langage du commerce [...] On ne fera pas dire que le fusil n'est pas supérieur à l'arc quand le repas du soir dépend de la distance qui sépare le chasseur du gibier fugace. Mais qu'avons-nous fait pour rapprocher les cultures, pour partager au lieu d'échanger? (Perrault, 1985, p.297).

En ce qui concerne les Inuit, les documentaires réalisés par l'Office national du film du Canada dans les années 1960-1970 ne révèlent guère davantage que ce qu'affirme Perrault à propos du lien « commercial » – « J'ai compris que leur humanité les rendait extrêmement vulnérables à notre comptabilité » – qui définit les relations Blancs/Autochtones (*ibid*, p.282). Ces liens marchands, présents depuis l'instauration d'un système mercantile (premiers contacts) « fondé sur des avances de crédit qui attachaient les trappeurs au marchand de fourrure et à la production en vue de l'échange » se transforment rapidement en liens filiaux, les Inuit subissant de manière accélérée les transformations imposées par cette figure paternelle à travers laquelle l'identité inuit s'effritera rapidement après la Deuxième Guerre mondiale (Simard, 1983, p.58). Et si certains documentaristes onéfiens tels que Quentin Brown (*Fishing at the Stone Weir, At the Spring Sea ice Camp*) incarnent, comme quelques-uns de leurs confrères de l'équipe française ce passage de *l'ultra-blanc* (il faut convertir et civiliser le Sauvage) à *l'infra-blanc* (protecteur du bon sauvage), en tendant une perche aux Inuit via des courts-métrages où les personnages (aucune présence blanche) s'expriment en

Inuktitut, l'absence de sous-titres maintient le spectateur étranger à bonne distance d'une culture somme toute racontée, au point de vue des images, par un cinéaste non inuit (*ibid.*, p.61). Le sujet inuit demeure ainsi un être distinct, séparé de l'homme blanc par des mœurs étranges, par un langage incompréhensible, par un territoire lointain, désertique, troublant, exotique, que même les nouvelles techniques ne parviennent à rendre plus familiers. Plus récemment, le long-métrage de fiction québécois *Ce qu'il faut pour vivre* (Benoît Pilon, 2008) démontre l'impossibilité d'un dialogue interculturel véritable sans ce mouvement d'ouverture et de dynamisme où l'intégration et la compréhension de l'autre passe par une volonté de communiquer qui se situe au-delà des mots et de la parole. De fait, si les difficultés d'adaptation qu'éprouvent l'Inuk Tivii lors de son arrivée au sanatorium sont en liaison directe avec l'incapacité d'engager une conversation significative avec les autres patients, la perte de sa volonté de vivre est davantage en lien avec son incapacité de nouer des liens et surtout de transmettre sa connaissance, de faire circuler une information qui sera éventuellement intégrée par le jeune inuk (métis) Kaki, ce dernier venant briser l'écran de la solitude en accueillant une parole qui dégage de pures vibrations de vie et de lumière. Entre Tivii et Kaki, c'est précisément dans l'émergence de la relation qu'une tierceté se fait ressentir, dans ce nouveau langage où la compréhension de l'autre dépend d'une volonté de se rejoindre dans un espace neutre où les différences et les similitudes sont dissociées de la connaissance. Malheureusement, dans le film, la réciprocité des échanges entre Tivii et Kaki ne s'étend pas aux relations qui seront entretenues avec les autres personnages, et le cercle relationnel fermé que forme le duo Kaki/Tivii ne fait qu'accentuer la fracture

interculturelle Blanc/Inuit, où le mur invisible de la confrontation avec soi se heurte inévitablement aux écueils de l'autre.

Par ailleurs, les courts-métrages qui seront réalisés dans la décennie 1980-1990 par l'équipe d'Igloolik Isuma Productions, et qui auront comme sujet principal la culture traditionnelle inuit avant l'établissement de campements permanents, chercheront à redynamiser l'image somme toute figée d'une culture bien souvent classée dans des catégories absolues, celles-ci se résumant jusqu'alors principalement aux coutumes ainsi qu'aux objets utilisés dans le Grand Nord, soit l'igloo, le parka, le kayak et le traîneau à chien. À travers un documentaire comme *Qaggiq*, par exemple, le réalisateur cherche à montrer que l'identité inuit « n'est pas une réalité fixée une fois pour toutes [...], mais constitue un projet mouvant dans une situation historique changeante » (Simard, 1983, p.56). Il souhaite ainsi faire comprendre aux spectateurs allochtones que l'aspect magique de la vie traditionnelle ne s'éteint point au moment des premiers contacts ni avec la disparition d'objets fondamentalement inuit, les changements induits par la présence blanche ne pouvant diminuer « *the practicality, the patience, the fortitude and the creativity with which the Inuit faced their world* » (Evans, 2008, p.109). Cette créativité s'exprime entre autres par la capacité d'adaptation extraordinaire des Inuit, par exemple à travers cette habileté des conteurs de ramener le passé au présent afin de respecter la mobilité du temps et le mouvement de l'histoire, ou dans cette interchangeabilité des objets (traîneaux à chien/motoneige, harpon/fusil, igloo/cabane) qui conserve, au-delà de la surface matérielle, un symbolisme constamment réactualisé. Ainsi, au-delà du sujet du film apparaît une philosophie, une éthique du tournage qui situe l'action dans un temps mouvant. Les nombreux anachronismes, par exemple une

montre portée au poignet dans une scène ayant lieu en 1930, ne sont pas dissimulés à l'œil du spectateur qui comprend rapidement qu'il a affaire à une reconstitution de l'événement. Ce faisant, cette façon de concevoir le processus de création du film dans la transparence permet une réhabilitation du statut de victime de la figure inuit présentée comme étant désormais activement impliquée dans la représentation et dans la transformation de sa culture. Conséquemment, ce point de vue de l'intérieur qui redonne un pouvoir à l'individu ainsi qu'à la collectivité encourage un repositionnement de la relation inégalitaire Blanc-Inuit vers des sphères où une communication véritable est possible :

Fundamentally, the video creates an image of Inuit life that Kunuk and the others at Isuma expect viewers to accept. It is a communication that serves as a role in the negotiation of Inuit culture, and with the durability and consistency of recorded media, the video is positioned to influence this negotiation for years to come. The goal is not illusion but persuasion, the presentation of a worldview and a cultural respect that Isuma producers hope will be greeted with sympathetic hearts (*ibid*, p.111).

Les documentaires faisant partie de la trilogie des années 1930 (*1930's Trilogy*) ainsi que les treize épisodes constituant le *Nunavut Series* (1998) initient alors une manière de faire, de voir et de représenter la culture inuit qui participera au remodelage d'une identité ayant fait à l'écran l'objet de multiples négociations. Le mérite des fondateurs d'*Igloolik Isuma Productions* est d'avoir réalisé dès le début de leur projet qu'il ne suffit pas de mettre une caméra vidéo entre les mains des Inuit pour vaincre le colonialisme occidental et récupérer ce qui a été perdu, mais bien de prendre le contrôle du médium et de la technique afin de les façonner de façon à se reconnaître dans la façon

de manipuler, d'organiser et de dévoiler ce que leur révèlent *secrètement* et *magiquement* ces instruments. L'empreinte de la culture étrangère, présente sous différentes formes dans ces documentaires ainsi que dans la trilogie d'Igloodik, se fait ainsi moins menaçante, car elle semble faire partie d'un choix conscient, celui d'une « quête de l'essentiel qui accepte d'emprunter des formes et des vocables inconnus afin de préserver l'origine » (Kattan, 1996, p.50). Dans *Atanarjuat*, cet emprunt à la culture de l'autre se manifeste à travers un choix, celui de conclure le récit en ne respectant point les versions originales de la légende, où le héros piège et exécute ses adversaires, assouvissant son besoin de vengeance. En optant pour une fin se situant à l'antipode des nombreuses variations du conte transmises oralement par les aînés, où la soif de vengeance est substituée au pardon et au besoin impérial de faire cesser toute forme de violence, ce afin d'assurer la survie et l'équilibre de la communauté, le récit se dote d'une connotation contemporaine (pour ne pas dire chrétienne) que l'on ne peut ignorer. Malgré l'absence de protagonistes blancs dans le récit (l'action se déroule avant les premiers contacts) une présence étrangère se fait ressentir, et ce jusque dans le fond sonore d'où émane le chant nouveau des violons et du didgeridoo, ce dernier instrument se voulant un clin d'œil discret à des cousins lointains, soit les peuples aborigènes de l'Australie. Prénante et surtout persistante, cette volonté de rejoindre l'autre, de le rendre visible, de confirmer l'empreinte et son impact à travers un métissage qui préserve l'origine, transforme l'acte de résistance militant en affirmation identitaire, le défi de l'autre dotant la culture « d'un dynamisme qui rend possible non seulement cette résistance, mais un renouvellement » (Kattan, p.37). Et si certains aspects de ce film (et de ceux qui suivent) semblent de prime abord subversifs, touchant des problèmes

principalement reliés à la compréhension du récit par le spectateur étranger (par exemple l'absence de sous-titre en ce qui concerne certains dialogues et le manque flagrant d'explications en ce qui a trait au chamanisme et autres aspects méconnus de la culture traditionnelle inuit), leur présence engendre une prise de conscience où la compréhension de l'Autre débute par une remise en question de la culture occidentale comme centre absolu (Serruys, 2008, p.142). La contribution de l'étranger, à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse, est alors perçue non pas uniquement comme une menace, mais comme un agent de médiation et une nourriture complémentaire visant l'enrichissement des cultures et la modification des catégories dans lesquelles les normes occidentales ont placé les peuples primitifs, à condition bien entendu, que l'élément étranger soit d'abord au service de l'autre, comme le souligne Lucas Bessire :

[...] Such films are revealed as bicultural systems in which indigenous agendas can actively be expressed. This multicultural fluency (which in some cases can be traced to the involvement of non-Native individuals such as Vincent Carelli, Terence Turner, Eric Michaels and Norman Cohn) enables the success of films such as *Atanarjuat* by accommodating society's signifying practices, yet at the same time seeking to undermine and change the very nature of the primitivism that motivates and informs them (2003, p.833).

Dans le *Journal de Knud Rasmussen*, le sujet de la contamination et de la quasi-extinction de la culture inuit par des objets ainsi que par une religion importés par les Blancs est traité de manière à éviter l'éternel affront mauvais Blanc/brave Esquimau bien souvent proposé autant dans les œuvres fictionnelles que dans les documentaires dénonçant un colonialisme qui ne fait que changer de visage au fil du temps. Ainsi, les

protagonistes blancs pourtant présents tout au long du récit se font davantage les visiteurs, ou plutôt les spectateurs d'un peuple et d'un mode de vie qui les fascine, la relation commerciale qu'il entretient avec le clan du chaman Avva servant de prétexte à l'explorateur Knud Rasmussen, qui observe, absorbe et écoute attentivement les témoignages du chaman afin d'ajuster ses fréquences aux mêmes ondes que celle du clan qui l'accueille, lui et ses compagnons. Ce mouvement de solidarité de Rasmussen envers les Inuit et sa volonté de s'intégrer au clan qu'il accompagne est démontré à quelques reprises dans le film, d'abord dans une scène où l'explorateur affamé refuse l'invitation à manger du clan « ennemi » (c'est-à-dire christianisé) dont l'offre d'hospitalité se limite aux convertis, ce qui exclut bien entendu le clan du chaman, comme nous le démontre ce dialogue :

Prêtre inuit converti (se tournant vers Knud et ses compagnons blancs) : « *White men! Christians! Here! Come on, eat!* » (Puis s'adressant en inuktitut à ses compatriotes) « *Be good to these white Christians, God wants us to feed them!* »

Natar (membre du clan d'Avva) s'adressant à Knud : « *Go ahead! Don't be shy... He wants you more than he wants us. Go sing with them and get something to eat.* »

Knud Rasmussen : « *We're with you. Aeren't we Natar? We all eat or don't eat, together.* » (75:11-78:47).

Cette séquence du film, en correspondance avec la structure générale de la trame narrative, indique au spectateur qu'il existe un mouvement réciproque d'influence et de partage entre les deux cultures, et que si l'influence de l'homme blanc sur le peuple inuit est à première vue plus flagrante, le langage, les mœurs et le savoir-faire inuit ont inévitablement marqué les individus et les collectivités ayant été en contact avec eux sur leur territoire. À cet effet, le deuxième exemple de « conversion » de Knud (malgré lui) au *savoir-être* inuit a lieu alors que le petit groupe formé de quelques membres du clan

d'Avva ainsi que de Knud et de ses compagnons de voyage se reposent dans un abri de fortune. Alors que les Inuit discutent des actions à prendre afin de se sortir d'une situation difficile (ils n'ont rien à manger et sont loin de leur destination finale) Knud leur demande s'il y a possibilité de prendre contact avec les individus entrevus pendant leur longue marche afin de quémander leur soutien. Deux membres du clan inuit lui expliquent alors que la « famille » aperçue par l'explorateur est en fait constituée d'Esprits de l'Ombre, ces êtres non humains autour desquels circule un pouvoir dangereux, et qui ne peuvent être vus par tous. Le fait que Knud est le seul à avoir pris conscience de la présence de ces Esprits (*What are you talking about?* lui demande son compagnon) démontre le degré élevé d'ouverture de l'homme qui s'est volontairement laissé imprégné par le territoire et par ses habitants, devenant à un certain degré un produit métissé au même titre que les Inuit (mais avec des conséquences franchement moins néfastes). Mais ce qui demeure peut-être le plus surprenant, c'est la lucidité avec laquelle la dernière partie du film pose une réflexion sur la division du partage des torts en ce qui concerne les coups portés à la culture traditionnelle inuit. C'est ainsi que le pire ennemi de l'Inuk est révélé, non comme étant l'homme blanc, mais bien l'Inuk lui-même, à travers le personnage du prêtre converti qui est prêt à laisser les siens mourir de faim si ceux-ci refusent la conversion. Dans la même veine, la jeune chamane Apak choisira de se convertir en partie parce que cette nouvelle religion lui offre le pardon inconditionnel que la tradition chamanique lui refuse suite aux fautes graves qu'elle a commises. Ce choix conscient du réalisateur de ne point se servir de l'image abusive du missionnaire blanc (qui est totalement absent de la diégèse) comme un outil de dénonciation, Kunuk ayant recours pour ce faire au discours biblique récité par le prêtre

inuit, permet la transmutation de la victime inuk en individu prenant la pleine responsabilité de ses choix (avec toutes les réserves et les limitations que ces choix impliquent et malgré l'implication et la manipulation de l'étranger). Ce faisant, l'absence de blâme et l'établissement d'une crédibilité des personnages en relations les uns avec les autres et n'étant point soumis aux relations dichotomiques prévalant dans les productions hollywoodiennes, font en sorte qu'un des objectifs du réalisateur, soit de « donner la chance aussi bien aux Inuit qu'aux Blancs de reconnaître, de guérir et de mettre un terme à ces sentiments douloureux » peut être plus aisément atteint. Enfin, en soulignant l'évidence de l'évolution et les avantages pour le peuple inuit d'adopter certains rituels ou certains objets et produits étrangers, *Le Journal* participe à l'allègement du fardeau autochtone où l'homogénéité et l'intégrité culturelles ne sont plus garantes de la préservation du corps (territoire) et de l'esprit (culture, spiritualité) d'un peuple. Dans le même ordre d'idées, malgré l'absence physique de protagonistes blancs dans le dernier volet de la trilogie d'Igloodik, *Le jour avant le lendemain* (2008), la tragédie du premier contact est matérialisée dans le film à travers les aiguilles de métal, cadeaux empoisonnés de l'étranger et symboles de l'infection qui touche à la fois le corps physique et le tissu social des communautés déchirées entre deux mondes. Les conséquences de cette contamination, c'est-à-dire la mort de tous les habitants du clan hormis une grand-mère et son petit-fils réfugiés sur une île, serviront de prétexte aux événements qui forment la trame principale du récit, soit les épreuves encourues par les deux personnages principaux pour survivre, en ayant pour outil principal cette médecine du cœur qui se manifeste à travers une parole maternelle venue adoucir les contours tranchants d'une histoire autrement apocalyptique pour le peuple inuit. Par ailleurs, cette

culpabilité de l'homme blanc porteur de destruction est en partie obnubilée par une réattribution des torts aux maladies épidermiques, qui sont généralement envisagées comme l'œuvre malheureuse du destin, « le procès des microbes comportant le grand avantage de déculpabiliser les hommes blancs qui sont eux aussi les victimes de ces agents pathogènes » (Sioui, 2005, p.9). De même, les quelques scènes du début du film, où il est question de cet énigmatique Quallunaat aux mœurs étranges (et amusantes), dépeignent avec justesse les premières impressions qu'ont les Inuit de l'homme blanc avant l'instauration d'une relation socialement déterminante, l'Inuk ne voyant en lui « qu'un simple étranger auquel, en vertu d'un chauvinisme serein, il se trouvait supérieur » (Simard, 1983, p.56). Or, le récit moqueur et ponctué de rires de l'Inuk racontant les comportements étranges de l'homme blanc qui, intoxiqué par l'alcool, « ce liquide au goût atroce qu'il nous offre, mais qu'on ne peut avaler parce qu'il brûle la gorge, semble perdre la tête, titubant, riant et souhaitant ardemment copuler avec nos femmes, nous cédant en échange de ces corps chauds quelques aiguilles » prend une dimension dramatique lorsque quelques scènes plus loin, la caméra nous montre les images des corps ravagés par la maladie, les pustules recouvrant la peau des cadavres aux visages défigurés exprimant le désarroi et la souffrance d'un peuple ayant été foudroyé par le feu de la fatalité. Suivant ce fil ténu d'un temps filmique où la lenteur des mouvements et les nombreux silences permettent au spectateur d'effectuer mentalement des allers-retours dans le temps et dans l'espace, ces images d'un village transfiguré par le passage d'agents de contamination peuvent aisément être substituées à celles plus récentes de communautés luttant encore et toujours contre l'effritement du tissu social tandis que les maladies, l'alcool et le bouleversement des mœurs contribuent

à l'augmentation effarante du taux de suicide, les cadavres continuant de s'empiler dans les cimetières arctiques. Or, à l'instar des personnages retrouvés dans le *Journal de Knud Rasmussen*, les réalisatrices évitent de sombrer dans le piège de la victimisation en faisant de leurs protagonistes des êtres prenant en main leur destin, en usant pour survivre de connaissances et de pratiques héritées de leurs ancêtres, la présence de ces derniers offrant un support moral inestimable dans des moments éprouvants où la solitude menace d'éteindre la flamme de l'espoir. À travers le courage et la détermination de Ninioq et de Maniq se manifeste clairement la résilience d'un peuple refusant de céder à l'isolement et de se laisser abattre en se laissant gruger de l'intérieur, redonnant vie à cette *âme* inuit via le pouvoir de la parole, la transmission et surtout la réactualisation des enseignements (à travers le nouveau sens donné par Maniq aux récits de sa grand-mère) offrant aux Inuit des outils de reconquête culturelle. Ainsi peut-on assister à la création de nouveaux héros non conventionnels en ces individus constituant les maillons les plus vulnérables et peut-être aussi les plus précieux de la communauté, soit les aînés et les enfants. Cette présence-absence d'un tiers possédant une extériorité concrète (objets contaminés) et une intériorité abstraite (médiation symbolique) engendre alors une reterritorialisation de la langue dans un lieu « contaminé » physiquement et symboliquement par l'autre, ainsi que l'enracinement et la négociation d'une tierce identité par les personnages qui consolideront leurs savoirs à travers le conte, ce dernier devenant l'ultime outil de décontamination du milieu identitaire. Il n'en demeure pas moins que cette présence en creux d'un tiers parasite¹⁴⁶ et étranger abusif

¹⁴⁶ Le mot *parasite* est utilisé dans le sens que lui donne Michel Serres dans son ouvrage *Le parasite* (1980) lorsqu'il affirme que le parasite est aussi le bruit qui crée des interférences dans une communication.

tenu comme étant partiellement responsable du sort de ces individus hante le film, flottant dangereusement au-dessus de la tête des protagonistes tel un orage menaçant à tout moment d'éclater, s'insinuant dans les interstices de l'histoire sous la forme d'un non-dit prenant la texture d'une épaisse fumée qu'on ne voit pas, mais que l'on ressent.

Enfin, en ce qui concerne le contexte de réception, cette oeuvre hybride qui se veut le fruit d'une collaboration entre une Québécoise (Marie-Hélène Cousineau) et une aînée inuit (Madeleine Ivalu), offre la chance aux spectateurs de se repositionner non plus en tant que seuls témoins passifs des événements, mais aussi en tant que participants impliqués activement dans la construction de sens du récit, en délogeant ce sentiment prégnant de culpabilité et de pitié ressenti par le public pour laisser place à l'établissement d'un respect mutuel et d'un pardon. Bref, cette présence en creux de l'altérité blanche, dans la trilogie d'Igloolik dessine un nouvel horizon ontologique dans la dynamique des cultures, où « l'épreuve de l'autre n'apparaît plus comme une menace pour le soi, mais comme un lieu d'émergence pour les identités à venir » (Dahan-Gaida, 2007, p.28). Envisagé dans le cadre de longs-métrages qui parviennent à traduire une réalité inédite ne pouvant être saisie que dans cet entre-deux où se crée une tierce-identité, ni blanche, ni inuit, le tiers n'est plus seulement cette altérité étrangère venue parasiter l'espace du récit, ou ce bruit créant des interférences dans une communication, mais bien un vecteur de transformation qui permet l'émergence de cet espace et la protection des acquis.

5.5 Préservation et remédiation de la tradition orale dans le cinéma de John Houston.

5.5.1 L'épopée de *Kiviuk*

La question du tiers, révélée à travers la position complexe du cinéaste blanc à la fois témoin privilégié et complice d'une histoire qui n'est pas sienne, engendre inévitablement un questionnement sur l'identité et le métissage, le réalisateur blanc devant se laisser absorber par la culture qu'il filme afin qu'émane de l'œuvre réalisée une vision provenant de l'intérieur (si tel est le but). À ce jour, peu de réalisateurs allochtones prétendent avoir réussi à construire une œuvre où l'empreinte blanche se voyait amoindrie par la force du témoignage autochtone/inuit. Au Québec, Arthur Lamothe est le seul documentariste à consacrer l'ensemble de son oeuvre à la représentation d'un groupe autochtone, les Innus de la Côte-Nord. Introduit dans ce milieu par l'anthropologue Rémi Savard, le cinéaste établit rapidement une relation de confiance avec les Innus, tissant avec eux des liens étroits qui influenceront sans conteste son approche filmique, du positionnement respectueux de la caméra jusqu'au montage qui préconise la parole de l'aîné et la transparence du dispositif. Comme Robert Flaherty avant lui, il donne aux protagonistes un droit de regard sur l'œuvre et s'intègre peu à peu au groupe tout en conservant une distance respectueuse avec le groupe qu'il filme, ce qui lui évite de se retrouver dans le piège du *parasite*. De plus, il se dote (à l'inverse de Perrault qui met à l'avant-scène de son documentaire des scientifiques blancs) d'une interprète innue (Thérèse Rock Picard) qui fera figure de médiatrice dans un premier temps entre le réalisateur et les Innus et dans un deuxième temps entre les spectateurs et les Innus. De même, il offre l'opportunité aux Innus de recréer, avec ce

langage qui leur est propre, leur histoire, leur culture, en rendant compte de l'unicité qui compose l'imaginaire (propre et figuré) de leur société (Bertrand, 2009). La profonde humilité du cinéaste devant une culture qu'il admire, ainsi que sa transparence et sa volonté de voir sa présence éclipsée par le discours des aînés prononcé peut-être pour la première fois dans un climat de confiance, et ce malgré les conflits qui sévissent au Québec entre les Blancs et les Autochtones, donne à l'œuvre de Lamothe une qualité hybride, les films documentaires qu'il produit n'étant ni tout à fait blancs (peut-être davantage dans le contenant) ni tout à fait autochtones. Et si le point culminant de son œuvre demeure le long et fascinant documentaire sur les pratiques religieuses/rituelles des Innus, *Mémoire Battante* (1983), ses films de fiction réalisés par la suite (*L'écho des Songes*, 1992, *Le silence des fusils*, 1994) échoueront à ouvrir cette brèche féconde donnant naissance à cette volonté d'hybridation entre plusieurs perspectives, en mettant de l'avant ce qui sépare les peuples plutôt que ce qui pourrait les réunir.

Dans la même veine, le réalisateur d'origine blanche John Houston cherchera, quelque deux décennies plus tard, à réaliser en collaboration étroite avec la communauté inuit de Pond Inlet des courts et longs-métrages de fiction consacrant les légendes traditionnelles et surtout l'art de la performance (tradition orale). Or, contrairement à Lamothe (qui est Français d'origine) John Houston a vécu une partie de son enfance dans le Grand Nord, apprenant la langue et les mœurs de son peuple d'accueil, son père James Houston demeurant à ce jour une figure importante pour le peuple inuit, l'écrivain et artiste faisant connaître, dans les années 1950, l'art inuit à travers le monde, entre autres en transportant la sculpture en pierre savon jusqu'au Japon qui, en retour, leur légua l'art de l'estampe japonaise. La proximité du cinéaste avec la culture inuit ainsi

que sa connaissance approfondie de la langue influencera par ailleurs le contenu de son œuvre et son éthique de travail, cette dernière étant centrée sur le respect et la transmission de la parole des dernières générations d'aînés (es) qui se présentent comme les testaments vivants d'une histoire devant être racontée aux plus jeunes générations ignorant à peu près tout de leur culture traditionnelle. Cette relation privilégiée du réalisateur à sa culture d'accueil, relation teintée par le regard pur et étanche de l'enfant qui, par son ouverture absorbe et capte ce qui se crée dans cet espace-interstice du langage et des sensations, fait en sorte que l'on peut lui attribuer la figure du *tiers-instruit*, ce troisième homme se situant à la frontière où les classifications peuvent justement s'effondrer, comme le précise Dahan-Gaida :

Le tiers alors n'est plus celui qui s'interpose entre les deux termes d'une relation, mais un être composite qui tient les deux natures se rencontrant en lui. Plus qu'un simple traducteur ou un « passeur » de connaissances, il est « source ou échangeur », non pas simplement ambidextre, mais « triple ou tiers, habitant les deux rives et hantant le milieu où convergent les deux sens » (Serres, 1968, p.10). Travaillant à l'interférence de discours et de pratiques hétérogènes, le tiers-instruit occupe une position médiane dans le champ culturel. Ce qui permet de relier les langues et les cultures, de mélanger les genres et les discours, de faire dialoguer les disciplines (2007, p.25).

En outre, les premiers courts-métrages du réalisateur sont garants de cet héritage métissé, l'utilisation d'une esthétique documentaire somme toute classique (commentaire en voix *off* du réalisateur, emploi d'images d'archives, insertion de gravures et de sculptures servant à illustrer le commentaire) contrastant bien souvent avec le contenu des œuvres et de la narration, où l'on explore de façon approfondie

certains aspects méconnus de la culture traditionnelle inuit, le cinéaste faisant rejaillir, à travers un questionnement éclairé et la mise en valeur de témoignages touchants, une manière d'être et de concevoir le monde qui dépasse la simple cueillette d'informations.

À cet égard, le premier volet de la trilogie arctique, *Songs in Stone* (1999) est en quelque sorte une introduction aux films qui suivront, le réalisateur se positionnant, par l'intermédiaire de ce documentaire biographique où il est question de l'implication profonde de ses parents dans la communauté de Cape Dorset, comme ce tiers témoin et comme un contributeur engagé à poursuivre la mission de ses parents, une mission qui se résume fondamentalement à « mettre en lumière l'âme inuit » (*shed light into the inuit soul*). Et si la figure de proue du documentaire demeure James Houston, ce dernier accompagnant ses deux fils (Sam et John) en territoire arctique afin de réaliser le dernier souhait de la mère de ses enfants, soit de répandre ses cendres en ce lieu tant aimé, le pèlerinage devient rapidement prétexte à une redécouverte du territoire et à des retrouvailles avec cette première génération d'artistes (sculpteurs, graveurs) ayant contribué au rayonnement de la culture inuit dans plus de 20 pays. Or, au-delà des entrevues avec les aînés, de la présentation d'œuvres originales ayant fait le tour de la planète et de l'attachement évident du réalisateur pour ces lieux qui ont marqué son enfance, l'intérêt de ce court-métrage se situe au niveau d'une ou deux bribes d'informations s'insérant discrètement dans la trame du récit, inculquant chez le spectateur quelques notions fondamentales en lien avec *l'âme inuit*, avec cette force de caractère et cette capacité d'adaptation qui fait en sorte que les Inuit « *could make something out of anything* ». De même, lorsque le réalisateur évoque l'adoption rapide et

enthousiaste dans les années 1950-1960 d'un nouveau médium (la gravure) par les artistes inuit qui perçurent rapidement le potentiel de diffusion de leur culture (et les gains économiques qui accompagnent cette diffusion) à travers la reproduction de leurs estampes, son discours peut aisément s'étendre aux autres médiums (radio, télévision, cinéma) qui furent remodelés « *from inuk point of view* », c'est-à-dire pour prendre la forme orale et circulaire propre à la culture traditionnelle. L'insistance de ce narrateur omniprésent, qui répète plus d'une fois comment les quelques années passées à Cape Dorset ont façonné sa façon d'être, d'interagir et de penser la culture, confirme ce pouvoir d'attraction d'un peuple dont l'influence se fait sentir entre autres dans cette capacité de faire ressortir ce qui se cache dans les profondeurs de la pierre, dans le grain fibreux d'une feuille de papier ou dans les intonations chaleureuses d'une voix qui se raconte. En outre, si le réalisateur n'hésite point à se montrer devant la caméra, servant de relais entre les spectateurs et les personnes interrogées, sa présence se fait le plus souvent discrète, le ton apaisant de sa voix nous laissant entendre le profond respect et l'humilité ressentie en présence des aînés, leur parole constituant le centre de son œuvre, les images, illustrations et autres mises en scène fictionnelles présentes au sein du documentaire gravitant autour de leur discours. C'est ainsi que dans le court-métrage *Diet of Souls* (2004), le réalisateur résume dès les premières images l'essentiel du contenu qui sera présenté dans le film, en rapportant ces mots jadis prononcés par un chaman : « *The greatest peril of life consists in the fact that our diet consists entirely of souls. All the creatures we have to kill and eat, all those we must strike down and destroy, have souls, as we have* » (0:55-1:41).

Les témoignages recueillis par la suite auprès de chasseurs n'ayant jamais cessé de mettre en actes la connaissance rituelle octroyée par leurs ancêtres auront pour fonction d'exposer une survivance de pratiques reliées directement au chamanisme, et ce malgré le processus de christianisation et l'interdiction formelle par les instances religieuses de garder ces traditions vivantes. Qui plus est, à travers les récits des chasseurs, le spectateur comprend davantage l'attachement viscéral d'un peuple à ses croyances, l'identité inuit se créant et se réinventant constamment par et avec ces histoires porteuses d'une logique et d'un sentiment ou d'un « savoir-être » qui dépasse la raison et l'entendement. Ces quelques mots de deux aînés ayant longuement réfléchi aux déclarations des missionnaires confirment à la fois le pouvoir du verbe créateur central à la vision cosmogonique retrouvée dans plusieurs mythes inuit et la résilience des plus vieilles générations doutant de la validité des préceptes apportés par le christianisme :

One thing was made very clear by the missionaries and their followers when they began arriving in our land. "People have souls" they said, "but animals are just there to be killed. They have no souls, they are just food" [...] It really got me thinking, if animals don't have souls then what about the old story of the soul that transforms growing into a kind of animal each time it is killed? (16:50-17:30).

Autrement dit, pour les peuples autochtones et inuit, l'héritage oral, à travers le mot « parlé » est le principal véhicule de l'action ou, pour être plus précis, de l'incarnation d'un phénomène qui est tenu pour vrai parce qu'il a été dit et raconté. Au contraire, le discours des missionnaires s'appuyait principalement sur les récits écrits de la Bible, où prévalaient

rigidité, rigueur et respect intégral des textes, et où la *magie* créatrice n'avait pas sa place, comme l'explique Walter J. Ong :

The fact that oral peoples commonly and in all likelihood universally consider words to have magical potency is clearly tied in, at least unconsciously, with their sense of the word as necessarily spoken, sounded, and hence power-driven. Deeply topographic folks tend to forget to think of words as primarily oral, as events, and hence as necessarily powered: for them, words tend rather to be assimilated to things, "out there" on a flat surface (1977, p.230-231).

Ainsi, lorsqu'un aîné déclare spontanément : « *everything we do is fragmented now, my brain is fragmented in two – half for the old generation and half for the new* », il évoque clairement cette division de l'être et de la pensée qui naviguent dans des directions diamétralement opposées, la pensée *magique* vivante, créatrice et circulaire ne trouvant guère d'espace d'accueil dans un monde où dominant la linéarité du temps et la pensée cartésienne. Enfin, lorsque le réalisateur pose la question, à la fin du documentaire, à savoir si le grand-père arrivera à transmettre la formule magique (*the charm*) qui attire le poisson vers le pêcheur, le spectateur comprend qu'il ne s'agit plus uniquement de transmettre des connaissances, mais aussi de communiquer le pouvoir relié à chacune de ces incantations, à chacun de ces mots, un pouvoir qui ne peut se déployer sans la croyance de ceux et celles qui prononcent avec conviction les formules apprises. C'est précisément de ce pouvoir du mythe dont il est question dans le second volet de la trilogie arctique, *Nuliajuk* (2001), le réalisateur se donnant pour mission de rassembler les fragments épars de la légende, d'abord en récoltant quelques versions divergentes du mythe, puis en visitant lui-même le lieu de naissance de la légende afin

de comprendre davantage l'esprit de *Nuliajuk*¹⁴⁷. Cette nouvelle exploration du cinéaste en terre arctique se présente comme une démarche ethnographique semblable à celle entreprise par Knud Rasmussen quel que cent ans plus tôt, et où les photos et autres documents d'archives, les entrevues avec des anthropologues danois et les mises en scène (en noir et blanc) de la légende posent le film comme une construction extérieure à la culture inuit, les témoignages d'ânés ne dominant pas entièrement la trame narrative du film. Malgré ce fait, le court-métrage a ceci d'intéressant qu'il remet en question, à travers la survie et la réappropriation d'une légende, les contradictions apportées par la modernité tout en mettant en lumière les endroits (parfois incongrus) où la légende a survécu, par exemple dans l'interprétation contemporaine du mythe par une troupe de théâtre, où les comédiens cherchent sans cesse de nouvelles façons de ressusciter sur scène *Nuliajuk*. Dans cette veine, la reconstitution d'une danse extatique jadis performée en l'honneur de la grande déesse de la mer laissera le réalisateur perplexe, ce dernier constatant avec regret « *how little is left of the extatic frenzies* » la transe extatique étant sans doute jadis exacerbée par le sentiment de terreur qu'inspirait cette déesse parfois cruelle et intransigeante, et qui faisait dire aux chamans ayant subi son règne « *we do not believe, we fear* ». Les quelques témoignages d'ânés(es) à ce sujet, que le réalisateur filme par ailleurs à distance respectueuse, en créant pour eux un contexte (tente en toile, *qulliq*, peaux de fourrure) propice aux confidences, confirment cette peur viscérale qu'éprouvaient les Inuit envers une créature qui existe toujours, mais dont la présence se

¹⁴⁷ *Nuliajuk*, ou Sedna, demeure pour les peuples inuit cette déesse de la mer et mère de toutes créatures marines, cette dernière possédant d'énormes pouvoirs, dont celui de punir les chasseurs et pêcheurs inuit qui enfreignent les lois/tabous associés à la chasse et à la pêche en mer, en gardant prisonniers les animaux marins empêtrés dans sa longue chevelure, ou en tuant ceux qui ne se soumettent point à ses caprices (Rasmussen, 1935).

fait discrète depuis l'arrivée des hommes blancs et l'adoption de la chasse à la baleine comme moyen supplémentaire de subsistance. Par ailleurs, de manière analogue au discours tacite de Kunuk sur la responsabilisation des Inuit quant à la question de la conversion présente surtout dans *Le journal de Knud Rasmussen*, Houston récolte ces paroles d'un aîné expliquant que la quasi-disparition de *Nuliajuk* est aussi attribuable à un choix conscient du peuple inuit, celui de renoncer à des croyances rattachées à des lois, prescriptions et tabous dont chaque individu était prisonnier :

Once you've been shown a belief other than shamanism... with all its taboos... it's something best left behind... something I would have left behind. When I think of all the old observances... even women confined alone in a n igloo to bear children... I feel for my mother, as her mother bore her alone in a small igloo (32:55-33:26).

Or, s'il existe encore un sentiment de nostalgie palpable dans le discours de plusieurs de ces interlocuteurs regrettant l'abandon quasi total du mode de vie traditionnel, Houston laisse entrevoir, via les déclarations d'un aîné, l'avènement d'un nouveau discours où la coexistence, l'interculturalité et la mise en commun des valeurs blanches et inuit assurent non seulement la survie d'un peuple, mais le début d'une vie meilleure (*if we combined the best of the two, I'm sure we would have a great life*) déclare un aîné. Bref, ces documentaires de Houston, où le réalisateur devient ce tiers métissé apte à la médiation, reliant spectateurs blancs et culture traditionnelle, contribue à démystifier plusieurs aspects méconnues de la culture qui ont été explorés de manière approfondie par Zacharias Kunuk et son équipe dans la trilogie d'Igloodik, mais dont la compréhension posait problème aux spectateurs blancs non-initiés. De plus, l'œuvre

documentaire de Houston lui permet d'amorcer le développement d'un style et d'une esthétique servant de manière plus concrète les desseins du réalisateur, à travers une *oralisation* du médium qui prendra dans son œuvre fictionnelle la forme de la tradition orale qu'il cherche à remédier. Suivant ces paroles de Kunuk affirmant que la fiction se prête davantage à la représentation d'un réel imprégné par la magie des légendes traditionnelles, le réalisateur participera, à travers ses films, à la résurrection de ces contes millénaires, en misant moins sur le contenu de ces derniers que sur la forme et la dimension performative faisant apparaître ce *charme* de la magie incantatoire.

La pratique du réalisateur a ceci de particulier qu'elle rassemble divers éléments d'oralité transférés d'un médium à l'autre pour créer une œuvre originale et surtout respectueuse de la tradition orale qu'elle cherche à préserver. Ceci est singulièrement frappant dans le long-métrage *Kiviug* (2007), l'épopée émergente d'un héros-chaman qui ne met pas ses aptitudes chamaniques au service de la communauté (comme il se doit de tout bon chaman), mais à celui de sa survie lorsqu'il rencontre de dangereux êtres non humains.¹⁴⁸ La première scène du film résume de façon précise les intentions du cinéaste en ce qui concerne le message qui sera véhiculé par le récit, la plainte d'une jeune femme inuit se faisant à la fois discours d'espoir et de revendication : « *Many young Inuit have a hole in their spirit as I have. I feel hungry, thirsty, wanting to learn more of our elder's stories. Our stories have power to heal* » (*Kiviug*, 2007). Or, au-delà du sujet dont il est question dans le film, l'intérêt pour ce court-métrage de Houston se situe autour de la démarche entreprise par le cinéaste pour adapter les différentes versions du récit récoltées de part et d'autre du Nunavut afin d'en faire une œuvre homogène et

¹⁴⁸ Voir à ce sujet l'article de Jarich Oosten (2002) où les différentes variations du conte sont exposées.

surtout respectueuse de la tradition orale qu'elle cherche à préserver. À l'instar de Zacharias Kunuk, le tournage de ces œuvres impliquera la formation d'une petite communauté filmique presque entièrement composée de membres du petit village de Pond Inlet ainsi que des comédiens faisant partie d'une troupe de théâtre locale. De même, le réalisateur accorde une importance particulière aux projections des films dans la communauté, où l'*oralisation* du dispositif de réception par les spectateurs provoque un « détournement de l'énonciation au profit de la communauté locale » (Bouchard, 2009, p.9). Depuis les quinze dernières années, Houston parcourt ainsi les petits villages du Nunavut afin de recueillir les récits de la bouche des dernières générations d'aînés avant que ceux-ci ne disparaissent. Armé d'un magnétophone et/ou d'une caméra, le réalisateur enregistre les nombreuses variations régionales d'un même mythe (ou épopée légendaire) ayant connu diverses modifications au fil du temps et selon l'emplacement géographique du conteur qui adapte son récit à l'environnement (physique et social) dans lequel il vit. À cet égard, les explorateurs et ethnographes Rasmussen (1931), Boas (1964) et Spalding (1978) recueillirent au fil des années, plusieurs versions divergentes du conte où les exploits de Kiviuq fournirent aux conteurs une trame de fond où venaient se greffer différents récits, par exemple le mythe sur l'origine de la glace des mers ou le conte de l'ours qui est à l'origine du brouillard (Oosten, 2002, p.80). Chaque narrateur rencontré par le cinéaste forge ainsi sa propre interprétation de la légende, à laquelle viennent s'arrimer des pans d'histoire de la communauté, des éléments autobiographiques ou des fragments de récits entendus ailleurs. Par ailleurs, comme l'art de raconter relève pour les peuples autochtones et inuit du domaine du sacré, le contenu du mythe est moins important que la performance du conteur, cette dernière se voyant

constamment réactualisée selon la nature de l'auditoire et les circonstances entourant la narration du conte, comme le souligne E. Pritchard :

What is sacred speech? When the people fall silent, their minds have been stilled, their hearts opened by the heart of the speaker. There are sacred stories, such as the creation stories, which should be told according to sacred tradition, but without dry, memorized monologues. The art of balancing these two is difficult so the elders are usually asked to go first. The elders never tell the same story the same way – they update it, make it relevant to people's needs here and now, and the spirit enters into it (1997, p.8).

Les nombreuses (et parfois très longues) variantes du récit récoltées auprès de ces aînés sont ensuite condensées dans une version écrite qui traduit avec respect et fidélité l'essentiel du message véhiculé par les narrateurs.¹⁴⁹ Le scénario final qui résulte de cette modification est alors remédié sous diverses formes, dont la pièce de théâtre, la danse et le film. Le terme remédiation,¹⁵⁰ d'abord issu d'une thèse de Marshall MacLuhan (1964) voulant que chaque média se déploie en reproduisant les formes du média auquel il succède est utilisé par Bolter et Grusin entre autres pour exprimer la façon dont un médium est considéré comme un agent réformateur de la réalité, et ce tant au point de vue médiatique, politique et social :

¹⁴⁹ À ce sujet, le cinéaste raconte que certaines de ces légendes, dont la durée de la narration varie entre 7 et 9 heures, sont racontées de façon ininterrompue par des aînés qui réactualisent parfois le récit. Michèle Therrien ajoute à cette information en déclarant que « les aînés, placés dans une situation d'évocation, opèrent dans leur langue divers choix lexicaux dont la finesse discriminatoire semble d'autant plus significative qu'ils permettent d'inscrire les faits de mémoire dans une dimension spatio-temporelle » (2002, p.119).

¹⁵⁰ Le terme nouveau de *transmédiation* pourrait aussi s'appliquer à notre cas. Gwenn Schepler décrit la transmédiation orale comme suit : « La transmédiation désigne les phénomènes de migration et de transposition d'un média irrigué par l'oralité vers d'autres médias, lesquels configurent ou reconfigurent certains de leurs traits dominants par cet héritage, adoptant au passage certains traits spécifiques d'une forme d'oralité, même s'il s'agissait déjà de médias où la voix était prépondérante. La transmédiation orale suppose un substrat : celui de la tradition orale, qui correspond elle-même à une *configuration médiatique* bien particulière, où la voix et la performance sont au cœur des rapports constituant la société – l'oralité primaire, au sens de Walter Ong (1982) » (2011, p.16).

The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media [...] Remediation can also imply reform in a social or political sense and again this sense has emerged with particular clarity in the case of digital media [...] Remediation is also reform in the sense that media reform reality itself. It is not that media merely reform the appearance of reality. Media Hybrids are as real as the objects of science. [...] (1999, p.60-61).

De même, en se servant de la thèse sur les médias et la culture de Jameson, les auteurs démontrent que la tradition orale est un médium et qu'elle peut ainsi être remédiée, en insistant sur le fait que les médias visuels défont constamment les formes plus anciennes de médias linguistiques :

It is because we have had to learn that culture today is a matter of media that we have finally begun to get it through our heads that culture was always that, and that the older forms or genres, or indeed the older spiritual exercises and meditations, thoughts and expressions, were also in their very different ways media products. This intervention of the machine, the mechanization of culture, and the mediation of culture by the Consciousness industry are now everywhere the case, and perhaps it must be interesting to explore the possibility that they were always the case throughout human history, and within even the radical difference of older, precapitalist modes of production (Jameson, 1991, p.56).

De cette façon, la transmigration des récits d'un média à l'autre, d'une oralité primaire à une oralité secondaire puis médiatisée, favorise de nouvelles formes de transmissions qui redynamisent la mémoire orale du peuple en affectant l'imaginaire collectif et en donnant naissance à de nouveaux processus de création où s'entremêlent oralité, écriture et technologie (Zumthor, 1983). À cet égard, Oosten (2002) relate la migration médiatique de l'épopée de *Kiviug* que l'on peut maintenant retrouver sur

divers sites Internet, dans les journaux de l'arctique (le *Nunatsiaq News*), à la radio et même sur vidéo, via l'enregistrement d'une pièce de théâtre de marionnettes réalisée par les aînés de Pelly Bay pour les générations futures (*ibid.*, p.80). En outre, le terme de remédiation peut également être envisagé selon l'origine du mot, dérivant du latin *remederi*, c'est-à-dire guérir, restaurer la santé. La remédiation de la tradition orale à l'écran, en rendant au discours oral la presque totalité de ses valeurs vocales ainsi que les fonctions expressives de la voix¹⁵¹, contribue ainsi à la guérison d'un peuple à la mémoire défaillante en se présentant comme un *remède* communautaire au silence et à l'oubli. La voix remédiée devient alors cet organe capable de modifier une situation communicationnelle, « la sociabilité de la voix vive et directe cédant la place à une hyper-sociabilité circulant dans les réseaux médiatiques, sur la base desquels se constitue un nouveau lien collectif » (Zumthor, 2009, p.174).

Dans cette veine, par souci de conserver lors du transfert d'un médium à l'autre l'essence de l'oralité contenue dans le récit, le réalisateur fait appel à de jeunes acteurs de Pond Inlet ainsi qu'à la troupe de danse de Cambridge Bay pour jouer, mimer et danser, dans le cadre d'une pièce de théâtre, la légende qui est narrée en direct par un aîné, lui-même se métamorphosant épisodiquement en personnage (chaman) de l'histoire. Cette double fonction du narrateur-personnage permet ainsi de conserver la dimension performative de l'acte de raconter, ce processus étant redevable à une utilisation judicieuse du montage qui rend ces métamorphoses crédibles au regard

¹⁵¹ Paul Zumthor impute à la voix une qualité qui la prête « à traduire les nuances affectives les plus fines », celle-ci s'identifiant à un niveau psychique profond, à la volonté d'un individu de se dire et d'exister. De même, il affirme que la voix est souffle, qu'elle « émane du corps, donc elle le fait être » en rajoutant que c'est pourquoi « bien des mythes antiques et des créations modernes figurent la création du monde comme l'effet d'une parole ou d'un souffle » (2008, p.171-172).

attentif des spectateurs. De plus, l'utilisation de ce procédé illustre comment le langage, pour les peuples autochtones et inuit, est d'abord synonyme d'action, la gestuelle étant partie intégrante de la performance du conteur, comme le souligne Walter J. Ong :

Finally, it should be noted that oral memory differs significantly from textual memory in that oral memory has a high somatic component. The oral word, as we have noted, never exists in a simply verbal context, as a written word does. Spoken words are often a modification of a total, existential situation which engages the body. Bodily activity beyond mere vocalization is not adventitious or contrived in oral communication, but is natural and even inevitable. In oral verbalization [...] absolute motionlessness is itself a powerful gesture (1982, p.67-68).

Cette performance de la troupe inuit filmée par le réalisateur parvient ainsi à capturer l'esprit de la légende, l'utilisation de différents médiums contribuant à rehausser les qualités orales du récit. Le théâtre s'avère un médium propice à cette tâche parce qu'il reproduit ou plutôt imite la performance du conteur (gestuelle, présence, proximité, utilisation de l'espace). Le film permet ainsi la conservation de la trace ainsi qu'une vaste diffusion du mythe pour les peuples autochtones et le reste de la population qui aura désormais un accès privilégié aux connaissances bien souvent inédites qui sont véhiculées à travers le récit. La présence du héros-chaman Kiviuq, comme ce fut le cas pour Atanarjuat, offre l'opportunité au peuple inuit de se réapproprier ses héros mythiques, à travers une quête épique/chamanique¹⁵² où les aptitudes extraordinaires du héros reflètent, au-delà de l'engagement communautaire, la force de caractère et la

¹⁵² Oosten suggère dans son texte, un lien entre les grandes traditions épiques et chamaniques, la figure du chaman, par sa dimension sociale, pouvant être rapprochée de celle du héros (2002, p.71-72).

polyvalence de chaque individu apte à surmonter toutes les difficultés en faisant preuve de discernement, d'intelligence et de résilience dans ses rapports avec l'adversaire (Oosten, p.87).

Enfin, la performance filmée se déroule devant un auditoire constitué de membres de la communauté de Pond Inlet qui assistent à la pièce de théâtre en tant que spectateurs actifs et participants au tournage du film, la caméra nous montrant de façon ponctuelle les réactions des gens assis devant la scène principale où se déroule l'intrigue. Ce faisant, en prenant part (de manière indirecte) à la performance et en se révélant être à la fois une présence visible/audible pour le spectateur ainsi qu'un public assistant au tournage du film, l'auditoire est directement impliqué dans la construction de sens du récit filmique. Cette présence au sein de la diégèse d'un auditoire filmé par la caméra permettra aux spectateurs qui visionneront par la suite le film sur grand écran de s'identifier plus aisément au contenu du récit, par l'intermédiaire d'un lien unissant l'un et l'autre auditoire, le public extérieur s'identifiant à celui visible à l'écran. Le minimalisme de la mise en scène, la sobriété du décor et la transparence du dispositif contribuent à renforcer cette relation qui existe entre le spectateur et le récit, en incitant ces derniers à combler ces espaces vides où la parole du conteur se fait cœur et pilier. Bref, cette démarche originale du réalisateur favorise à la fois la conservation d'une tradition millénaire et la réactualisation de cette dernière dans des médiums qui rendent la connaissance plus accessible aux jeunes générations d'Inuit, qui se reconnaissent aujourd'hui davantage à travers la télévision et le film que dans les épopées historiques qui traitent de sujets inconnus pour eux. Le cinéaste raconte, à ce sujet, que plusieurs jeunes inuit, suite au visionnement du film *Kiviuk* dans les salles communautaires et à la

maison ont été interpellés à renouer contact avec leurs grands-parents afin que ceux-ci leur racontent leur culture et les origines du mythe. Le dispositif (télévision) a donc facilité une réconciliation intergénérationnelle en se présentant comme un agent médiateur (à même titre qu'une personne réelle) entre deux générations qui vivaient depuis toujours sous le même toit sans jamais aborder le sujet de la tradition orale.

5.5.2 *The White Archer* (2010) : la visibilité du dispositif et la reconnaissance du peuple

Dernière réalisation du cinéaste Houston, le court-métrage *The White Archer* (2010) s'inspire d'une légende traditionnelle inuit, elle-même adaptée d'un livre pour enfant écrit de la main de James Houston, père du réalisateur qui, à l'image de nombreux artistes et anthropologues de sa génération, s'intéressèrent au transfert des récits oraux dans divers médiums, que ce soit à travers la peinture (estampe) la sculpture ou les médias écrits. Le film raconte ainsi l'histoire d'un jeune homme qui, souhaitant venger le meurtre de sa famille et l'enlèvement de sa sœur par une tribu du Sud (les Innus de la Côte-Nord du Québec), apprend à maîtriser les pouvoirs d'un arc aux vertus magiques, aidé en cela de deux esprits (aînés) venus lui porter renforts et enseignements traditionnels. Le récit nous entraîne au cœur du débat sur la transmutation de valeurs telles que la vengeance et la haine (à la manière d'*Atarnajuat*) ainsi que sur la transformation des relations jadis conflictuelles entre les peuples autochtones du nord et ceux du sud. À cet égard, le réalisateur souhaite dans un premier temps, réconcilier le peuple avec sa culture traditionnelle, à travers une démarche qui sollicite la collaboration des plus jeunes générations d'Inuit engagées pour jouer les rôles principaux. Ce faisant, il contribue à sortir ces jeunes en difficulté d'un milieu sans repère culturel pour les

intégrer à une communauté filmique et les réintégrer par la suite dans une communauté réelle, en leur donnant la chance d'apprendre les légendes issues de leur culture, de partager avec les aînés un espace nouveau de création et de communication, et de pratiquer le langage (vocables anciens de la langue) de leurs aïeux, le film étant tourné en inuktitut. À l'image du mode de tournage préconisé par le cinéaste Zacharias Kunuk, qui encourage une dynamique horizontale des relations entre les membres de l'équipe ainsi qu'un esprit de communauté, le film est réalisé par les membres de la communauté de Pond Inlet qui sont actifs à différents niveaux dans le processus de création, que ce soit en tant que techniciens, acteurs, monteurs, traiteurs ou consultants (en ce qui concerne les aînés). La présence constante des habitants du village sur le plateau de tournage ainsi que sur les sites extérieurs où sont filmées les différentes péripéties inhérentes au récit renforce ainsi les liens communautaires en exacerbant le sentiment de fierté des Inuit réunis dans le but de réanimer une partie de leur histoire orale. Dans un second temps, Houston cherche à réconcilier les peuples inuit avec les groupes autochtones (et de manière plus étendue, aux Blancs) habitant plus au Sud afin d'enrayer le climat d'hostilité et d'incompréhension qui règne depuis des siècles entre ces deux nations. Pour ce faire, il modifie quelques éléments de la narration (présentant originalement l'histoire de deux clans inuit rivaux) et introduit les deux personnages principaux comme appartenant à ces deux nations ennemies.¹⁵³ De plus, avant même le

¹⁵³ À ce sujet, plusieurs anthropologues (dont Marie-Françoise Guédon, 2005) relatent les épisodes fréquents de « guerres » entre chamans du Nord et chamans du Sud, ces derniers s'affrontant en rêve, la force du rituel pouvant tuer à distance ou infliger une grave maladie aux membres d'une communauté ennemie. Cette rivalité est en lien direct avec un sentiment d'incompréhension mutuel vis-à-vis des aspects parfois futiles de la culture de l'autre. Par exemple, les Inuit se méfient des nations du Sud et de leurs nombreux arbres qui rendent impossibles les déplacements par traîneaux tirés par des chiens. De la même façon, les nations du Sud craignent ce paysage nordique désert et hostile où leur mode de vie ne peut être soutenu.

début du récit, dans la première scène du film où le spectateur assiste à la préproduction, le réalisateur nous présente un jeune comédien innu sortant de l'avion, portant avec lui les arbres de son pays. Malgré une réception somme toute chaleureuse de la directrice de plateau, le spectateur peut aisément ressentir le malaise du jeune homme qui semble impressionné par l'étendue désertique du paysage qui l'accueille (*it's true you don't have any trees up here*) et certainement par le fait de se retrouver en pays étranger (*maybe I should stay with the trees I feel more comfortable around them*). La réconciliation qui s'opère éventuellement dans la diégèse entre les deux individus se présente comme le symbole d'une réconciliation plus grande qui a lieu depuis les trente dernières années entre les peuples des Premières Nations du Canada qui, survie oblige, ont dû mettre de côté leurs différents afin de former une entité forte et unie. De même, la consécration, dans le film, d'une union fructueuse entre une femme inuk et un homme du Sud renforce l'idée du métissage comme un moyen de transmuter les différences en possibilités de création. Enfin, en organisant des projections où les membres de l'équipe du film sont ensuite invités à prendre la parole parmi un auditoire constitué d'Autochtones et de non Autochtones, le réalisateur souhaite rapprocher deux collectivités distinctes et constituer une nouvelle communauté où la diversité des points de vue est un facteur d'unification plutôt que de séparation. À cet effet, le cinéaste raconte que les projections dans les communautés sont particulièrement émouvantes, le sujet du film suscitant chez les Inuit des réactions diverses sur l'état de leur culture et les tentatives (par les Blancs) d'enrayer cette dernière :

Members of the community spoke from the heart about the feelings the film raised in them, about their culture, our (non-native) attempts to destroy it, and now Inuit attempts

to resurrect it. Emotions ran high. Some crying, and then laughter, recalling lighter parts of the film. Many questions about the visual effects and excitement around that. In the case of "The White Archer," good-natured teasing of the actors, speaking to them as if they were actually the characters, and not actors (Bertrand, 2011, correspondance écrite avec le réalisateur).

De même, une projection du film ayant eu lieu au Musée Canadien des civilisations (Québec), où se mêlaient spectateurs blancs et autochtones, ainsi que plusieurs comédiens et membres de l'équipe de tournage entraîna des réactions assez disparates de la foule, les Inuit (visiblement fiers de ce film) réagissant en commentant à voix haute le film et en s'adressant parfois directement aux personnages, leurs interventions étant fréquemment ponctuées par des éclats de rire, alors que les spectateurs non autochtones se montraient plus discrets, voire même silencieux. Or, lors de la période de questions suivant la projection du film, la plupart des interventions provenaient d'un auditoire non autochtone, à la fois intrigué et impressionné par le contenu du récit et la performance des comédiens¹⁵⁴. Cette *oralisation* du dispositif de réception engendre ainsi une seconde forme d'oralité qui repose sur une hétérogénéité médiatique absente dans l'œuvre filmique elle-même, mais qui peut se déployer lors de la projection, le dispositif de réception, « à travers une configuration médiatique spécifique à chaque séance » pouvant devenir un spectacle en lui-même (Bouchard, 2009, p.1).

¹⁵⁴ Pour plus de détails sur cette projection, veuillez consulter la fiche de ce film qui relate de façon plus extensive la projection du Musée des civilisations. La fiche est disponible sur le site de la base de données POC (Pratiques Cinématographiques Orales) au : <http://www.poc.uqam.ca/fr/consultation/recherche/results/john%20houston>

Par ailleurs, à l'instar de *Kiviug*, l'ensemble de l'œuvre est construit de façon à faire savoir au spectateur qu'il assiste à une représentation filmée d'un événement. Cette visibilité du dispositif est centrale à la narration, et ceci afin que la remédiation du récit oral à l'écran préserve l'authenticité de la légende racontée. Le réalisateur procède au tournage du récit en filmant de façon conventionnelle (et dans un environnement extérieur) la majorité des scènes qui apparaîtront à l'écran. Or, il entrecoupe le récit de scènes tournées à l'intérieur et utilise des ombres chinoises ou une simple mise en scène théâtrale sur le plateau de tournage (mime, dialogue entre deux personnages, utilisation d'accessoires symboliques) pour illustrer des séquences de rêves ou bien la continuation de l'action se déroulant à l'intérieur. Par exemple, on peut voir à l'écran à un certain moment du récit le personnage principal endormi dans un igloo (scène extérieure). Dans la séquence onirique suivante, le rêve du personnage est représenté à l'aide du théâtre d'ombres (scène tournée à l'intérieur) ainsi qu'avec des plans tournés à l'extérieur (paysage arctique). Les plans qui suivent (réveil du personnage) nous ramènent sur le plateau de tournage, où un décor minimaliste – lumière bleutée, toile blanche – représente l'intérieur de l'igloo. Dans certaines scènes subséquentes, la conversation (ainsi que l'action) ayant lieu entre les personnages se poursuit en dépit de la présence épisodique (visibilité) de l'équipement technique, les indications de la directrice de plateau « *now you are truly alone with the terrible task to perform* » se voyant intégrées au récit filmé. La continuité narrative du récit et la transition entre les scènes intérieures/extérieures sont assurées par une trame musicale constituée de chants de gorge inuit cherchant à illustrer vocalement certains éléments du récit oral, par exemple le battement de cœur, le vent qui siffle, la course effrénée dans la neige, la respiration

haletante et le hurlement des chiens de traîneau. Ces éléments contribuent à garder le spectateur sous l'emprise du récit tandis que la visibilité accordée à l'appareil est telle qu'elle permet au public d'assister au tournage du film (*making of*) et de sortir épisodiquement de la diégèse, le temps de prendre une distance avec ce qui se passe à l'écran et devenir en quelque sorte un participant du film, au même titre que les autres comédiens. La première scène du film nous montre à cet effet l'atterrissage d'un avion dans la petite communauté de Pond Inlet, lieu de production du film. Se fondant dans les images du paysage arctique, une voix *off* s'adressant vraisemblablement aux comédiens du film (*Ok everyone we're ready to start to rehearse the whole legend*) permet au spectateur de prendre conscience qu'il assiste présentement à la période précédant le début du tournage. Guidés en cela par la voix de la directrice de plateau, les spectateurs sont ensuite invités sur le site de la production, où de jeunes inuit s'affairent à diverses tâches, dont celles de mettre en place les décors et installer les instruments des musiciens. Le véritable récit ne débute véritablement que quelques minutes plus tard, alors que la voix de la metteuse en scène indique aux comédiens le sens de la scène (*at the beginning you and your sister are trying hard to get some fish*). Ces derniers, tapis derrière des tissus blancs censés représenter l'extérieur d'un igloo, miment silencieusement et sans bouger, l'action demandée. S'ensuit un fondu enchaîné marquant le déplacement de la scène vers l'extérieur, le tintement d'un carillon marquant le passage d'un endroit à l'autre. Durant la totalité du processus, on s'assure ainsi que le spectateur n'oublie jamais qu'il a affaire à un récit fictif, le réalisateur prenant bien soin de laisser à l'intérieur de la diégèse des marqueurs précis (caméra, décors, plateau, voix qui donne des directions) qui fait du processus de tournage un

événement possédant une valeur narrative égale sinon supérieure à l'histoire. De même, alors que Noël Burch impute à la caméra (depuis l'arrivée des techniques légères et synchrones) un rôle de « voyeur passif » et de « meneur de jeu », la caméra de Houston, ni trompeuse ni dissimulatrice, peut être envisagée comme un accompagnateur actif, faisant ressentir sa présence au même titre qu'un passant qui donne la main à un enfant pour traverser la rue (Garneau, 2007, p.83). En d'autres termes, la caméra se rend visible pour aider le spectateur à traverser l'espace du récit en lui donnant quelques bornes où fixer son regard sans se perdre dans l'image. Cette méthode adoptée par le cinéaste vise à fournir aux Inuit un document qui leur permettra de se reconnaître autant dans le récit (connaissance ancestrale) que dans le procédé (construction d'une nouvelle communauté liée au processus de création du film), et renvoi à « la fonction du cinéma pour que le peuple se voie » (*ibid.*, p.75).

Enfin, pour l'auteur Sylviane Agacinsky, « la conservation des traces favorise à la fois la remémoration et l'oubli », car alors que « la trace matérielle soutient la remémoration subjective d'expériences anciennes [...] la mémoire se décharge du souci de la conservation, en s'extériorisant dans des supports matériels (écritures, images, informatique) » (2000, p.99). Le réalisateur a sans doute compris cette fragilité du support qui, à lui seul, ne peut transmettre la complexité d'un langage et d'une tradition qui ont besoin, pour survivre, de se renouveler en établissant des liens avec les cultures qui les entourent sans se laisser absorber par celles-ci. Le cinéma de Houston, quoique partiellement fictionnel, se rapproche davantage de la forme documentaire, en diffusant une vérité de l'image qui s'adresse aux spectateurs à travers une visibilité du dispositif ainsi qu'à travers une narration où la performance, la gestuelle et les intonations de la

voix sont autant d'éléments contribuant à préserver, malgré la remédiation du récit oral à l'écran, l'authenticité du récit. En communion parfaite avec la pensée traditionnelle autochtone, ce cinéaste choisit de tisser (ou de *métisser*) sur ces bases une œuvre capable de réunir des collectivités distinctes au cœur d'une communauté de sens où le film est prétexte à cette grande réunion. Comme le souligne Naïm Kattan « le défi de l'autre, du monde extérieur, nourrit, permet de forger des armes de défense et de doter la culture d'un dynamisme qui rend possible non seulement la résistance, mais aussi le renouvellement » (1996, p.37). À cette maltraitance infligée à l'image par nombre de cinéastes, John Houston répond en proposant un cinéma qui suggère une image de la vérité, et plus précisément « une image transcendante dans laquelle la vérité ne se construit pas, mais se reconnaît » (Garneau, 2007, p.83). Le récit est prétexte à ce don communautaire que devient le film à travers un réseau d'échanges et de partages qui prolonge sa vie au-delà de l'écran. La relation audiovisuelle ainsi que le dispositif de réception contribuent, de façon tacite et parfois mystérieuse, à unir spectateurs, cinéaste et comédiens dans une relation horizontale qui donne naissance à cet « être en commun » renvoyant à la communauté du don (Froger, 2009, p.256).

Conclusion

L'avenir des peaux visuelles animées : rayonnement aural, intertribal et interculturel

Dans un article intitulé « caméra au poing, ou la nouvelle arme engagée du cinéma autochtone » le sociologue huron-wendat Guy Sioui-Durand affirme que « plus que toute autre forme d'art visuel, le documentaire est devenu le véhicule de l'art engagé socialement et politiquement », l'arrivée des technologies légères et abordables (caméra et vidéo numérique) ainsi que l'utilisation des médias sociaux ayant favorisé la prise de parole autochtone et l'illustration, en paroles et en images, d'une transition identitaire caractérisée par un exode urbain ainsi que par un métissage (ou re-tissage) d'une culture qui, tout en gardant vivantes les bases d'un *savoir-être* et d'un *savoir-faire* reliés à la tradition, se reconfigure en intégrant à cette toile identitaire mouvante (mémoire orale oblige) des fragments de modernité (2009-2010b, p.82). De fait, alors que jadis les écorces de bouleau, wampums, murs de pierre et peaux tannées furent, à l'image de la grotte de Lascaux, les premiers écrans sur lesquels furent inscrits, à l'aide de pictogrammes, les exploits des grands guerriers, les traités de paix, les mythes cosmogoniques et/ou les récits de parties de chasse glorieuses, le cinéma est devenu cette *peau visuelle animée*¹⁵⁵ et ce médium chamanique prenant à la fois la place du conteur (chaman) et celui de l'objet (peau, caillou, écorce) ayant pour fonction de

¹⁵⁵ Guy Sioui Durand introduit la notion de *peaux visuelles* en les définissant comme des « pratiques et œuvres de l'art autochtone actuel », ces dernières se greffant « aux formes de l'oralité en sons et en actes » (2009-2010c, p.40). Envisagées comme une métaphore renvoyant aux peaux de bisons (ou de castors et caribous) tannées utilisées par les chasseurs et les chamans, ces *peaux visuelles* (ou peaux visuelles animées en ce qui concerne le cinéma) sont associées à quatre dimensions théoriques développées par le sociologue (symbolique, contextuelle, formelle et mythologico-idéologique), celles-ci qui renvoyant à l'imaginaire autochtone tout en « animant plusieurs dimensions de l'oralité (rythmes et sons, harangues, chants, hip-hop, poésie sonore et art-action) » (*ibid.*, p.40).

conserver la trace de la parole évanescence dans une matérialité échappant (jusqu'à un certain point) aux contraintes du temps. Dans cette veine, la remédiation de la tradition orale à l'écran et plus spécifiquement l'enregistrement et la transmission (médiatisation) d'une oralité portée par une voix *érogène* qui renvoie aux origines profondes de l'être (sacré), tout en présentant, de par son épaisseur et sa densité, une corporéité participant « à la constitution et à la reproduction d'une mémoire culturelle implicite et explicite où le corps [...] devient porteur de discours implicites sur le temps collectif » (Lozonczy, 1997, p.891) contribuent à l'inscription de la parole autochtone dans une mémoire matérielle et mécanique (celle du dispositif) qui « restitue à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue, [tout en accentuant] le caractère naturellement communautaire de la poésie orale » (Zumthor, 2009, p.174), en ce sens où les langues autochtones « *are sacred poetry with layers of special meaning for those ready to enter into it* » (Pritchard, 1997, p.xvii). Par ailleurs, si le maigre corpus de films autochtones réalisés à ce jour aux États-Unis, au Canada et ailleurs (Amérique du Sud, Australie, Nouvelle-Zélande) ne permet guère de définir (ou de placer dans des catégories précises) ce que l'on entend par « cinéma autochtone », la grande majorité¹⁵⁶ de ces films,

¹⁵⁶ À cet égard, dans une entrevue réalisée en 2012 avec Manon Barbeau (du Wapikoni Mobile) cette dernière mentionnait le fait qu'une poignée de jeunes réalisateurs participant au projet Wapikoni ne s'intéressaient guère à leur culture, les œuvres produites par ces derniers s'inspirant par exemple des films d'horreur américains (*La rage des morts vivants*, 2009 et *Infection rouge*, 2010 de l'Attikamekw Jimmy Neilan Clary et *Le démon*, 2012 de l'Innu Joshua McKenzie) ou de la comédie (*Coureurs de nuit*, 2005, *Mes Aïeux*, 2008 et *De l'origine des frites et des rondelles d'oignons*, 2005 de l'Attikamekw Chanouk Newashish.) De même, lors d'un colloque s'étant tenu à Kahnawake dans le cadre du festival Présence autochtone (Montréal 2010), le réalisateur mohawk Joseph Lazare aborda le sujet des attentes du public (et des intellectuels) en ce qui concerne le contenu des films autochtones, en précisant que selon lui, un film autochtone n'avait guère à répondre à des critères spécifiques pour être reconnu comme tel, il devait simplement refléter la vision du réalisateur. Or, en regardant de plus près cette situation, on constate que dans les œuvres fictionnelles des jeunes créateurs du Wapikoni, les monstres, zombies et autres créatures maléfiques de leurs films d'horreur présentent des

produits par des réalisateurs autochtones, métis, inuit et parfois même par des réalisateurs non autochtones (par exemple John Houston et Arthur Lamothe) semble partager une esthétique commune, où la notion de *sacré*, entendu dans le sens traditionnel du mot et dans son expression contemporaine, demeure au centre d'une toile *organique* (constituée par des êtres vivants, animés ou *wakan*) et filmique où l'éthique de travail des réalisateurs, fondée sur la collaboration, le partage des connaissances, la mise en valeur des langues autochtones et la communication, contribue à ressouder les liens communautaires, intertribaux et interculturels.

En outre, c'est d'abord cette dimension collective retrouvée dans la structure des langues autochtones ainsi que dans la configuration d'une tradition orale où la mémoire est ce cordon lumineux tissé par des mots qui se font chair, et qui relie les être investis d'un pouvoir (*wakan*) les uns aux autres, que l'on retrouve le sacré et plus encore, une esthétique du sacré qui, avant d'investir l'écran, est présente dans le lien relationnel, dans la volonté de guérir, reconstruire et retisser des liens, la guérison passant inévitablement par l'activisme social, politique et économique, ainsi que par des initiatives de réappropriation culturelle où la recherche identitaire devient un rituel, une cérémonie. Que ce soit à travers la démarche de la documentariste Alanis Obomsawin, où la réalisatrice préconise la séparation de la prise de son et de la prise d'images afin

caractéristiques semblables aux démons/esprits des légendes traditionnelles (par exemple le Windigo) tandis que les comédies de Chanouk Newashish et de Joseph Lazare (*Mervin*, 2001, *By the Rapids*, 2005) reflètent un trait marquant des cultures autochtones, soit l'importance accordée à l'humour ainsi qu'à la capacité que possède un individu de rire de soi-même. Dans cette optique, ces œuvres rejoindraient (à plus ou moins grande échelle) la notion de sacré, en ce sens où leur contenu (humour, présence d'entités retrouvées dans les contes issus de la tradition orale) et l'éthique de travail des réalisateurs sont en correspondance avec un sacré contemporain cherchant d'abord à tisser des liens et encourager la guérison individuelle et communautaire.

d'accorder toute son attention à la parole des protagonistes qu'elle écoute sans interruption des heures durant, le discours de ces derniers dictant le rythme du documentaire qui se voit par ailleurs ponctué par la narration (voix *off* omnisciente, ton chaleureux et égal) d'Obomsawin, ou dans cette volonté des jeunes réalisateurs wapikoniens de présenter des images, mais surtout des témoignages en lien avec la collectivité, la parole des aînés prenant pied (par exemple) dans des paysages *vocaux*, où le bruissement du vent sifflant dans les branches de conifères et le chant joyeux des vagues se heurtant aux rochers font écho à l'âme autochtone, à ce chant sacré perpétuel qui peut être entendu et ressenti dans les accents fluides et mélodieux des langues atikamekw, algonquines, mohawks ou innues. De même, alors que les langues et la culture inuit (spiritualité, mœurs, etc.) diffèrent de celles pratiquées dans les contrées du Sud, les réalisateurs inuit (Kunuk et Houston) possèdent cette même volonté de construire une œuvre collaborative/communautaire, où le point de vue des aînés, le respect des règles et traditions passées, l'apprentissage des vocables anciens et « l'autochtonisation » (ou l'inuitisation) du médium (par exemple les travellings réalisés sur des traîneaux à chien, l'adoption d'un rythme lent, la visibilité et la transparence du dispositif) forment ce que Zacharias Kunuk nomme le « *inuk point of view* », c'est-à-dire une esthétique où le sacré est omniprésent avant, pendant et après le tournage, et où le caractère sacré du film peut être vu et ressenti entre autres grâce à cette *magie* (entendue comme un pouvoir exercé sur les sens) instillée aux images, une magie qui provient du profond respect entourant et protégeant l'« aura », du film, c'est-à-dire son corps subtil.

Ainsi, l'emprunt et l'utilisation (du moins en partie) d'une méthodologie *orale* autochtone (écriture poétique et cyclique, utilisation de sources et de témoignages

autochtones, bénédiction des aînés, respect de la culture et de la tradition, attention portée à la parole lors de l'analyse filmique, écoute du rêve) où *la recherche est cérémonie*, ont permis une meilleure orientation de la thèse en ce qui concerne l'écriture et surtout l'analyse des œuvres autochtones, le respect des paramètres imposés par les méthodologies autochtones ayant contribué à consacrer l'écriture à l'intérieur d'une enceinte protégée et surtout bercée par la poésie des langues et par l'authenticité ressortant des témoignages et des images visionnées. À la manière dont le sculpteur inuit affirme révéler l'âme de la créature se cachant au cœur de la pierre en épluchant les couches de surface, le processus de rédaction s'est révélé un acte d'humilité où l'écrivain n'est que le simple médiateur d'une culture effervescente vivant une période charnière et transitoire de son histoire, et où le cinéma se présente comme le bâton de parole et porte-voix contemporain de nations fortes et courageuses ayant su résister aux épreuves du temps, entre autres grâce à de prodigieuses capacités d'adaptation et grâce à une résilience hors du commun. Il va sans dire que l'héritage colonial contraignant, la perpétuation des stéréotypes par les médias ainsi que la marginalisation systémique des collectivités autochtones qui sont encore et toujours sous l'emprise d'un système de tutelle prenant racine et se perpétuant dans une *Loi sur les Indiens* préconisant une « dénégaration des droits politiques des populations soumises et le dogme juridique de la souveraineté du colonisateur » font en sorte qu'il existe toujours un fossé séparant *la chose indienne* telle que nommée par Cornellier (2011) de la société soi-disant dominante, mais aussi, et surtout, une faille intérieure, une déchirure au sein même des collectivités ayant développé des schèmes socioculturels parfois malsains, en réponse aux blessures infligées, mais aussi dans une tentative malhabile de positionnement face à

l'État (Otis, 2005, p.71). Dans ce contexte, le cinéma, à l'instar de la télévision et des autres médias, peut se révéler un couteau à double tranchant, en contribuant d'une part au processus d'assimilation et au maintien de la population autochtone dans une position d'infériorité, par exemple en proposant aux auditeurs/spectateurs un contenu destiné à la société majoritaire et en se révélant, d'autre part, une arme de révolution précieuse lorsque placée entre les mains des créateurs autochtones, par exemple dans une situation comme celle de la Crise d'Oka (1990), où les images documentaires d'Alanis Obomsawin captées en direct sur le front mohawk ont entraîné au Québec une « prise de conscience de l'inégalité persistante des rapports entre les Autochtones et les populations allogènes » (Rey-Lescure, 2011, p.16). De même, la réalisation du premier long-métrage de fiction autochtone, *Nana Mesnak* (Yves Sioui-Durand, 2011), qui a pris forme « à partir de la tortue, symbole de la Terre Mère », marque une rupture dans la cinématographie autochtone québécoise, jusqu'alors principalement documentaire, traçant une voie pour ces jeunes réalisateurs wapikoniens (Evelyne et Kevin Papatie, Réal Junior Leblanc) qui travaillent en ce moment même à l'écriture de scénarios fictionnels, les récits métissés décrivant la réalité contemporaine des nouvelles générations qui se situent (comme l'affirme Kevin Papatie dans son documentaire) *entre l'arbre et l'écorce*, ajoutant ainsi une plus grande variété de nuances à l'*album*¹⁵⁷ autochtone, un album désormais caractérisé par l'hybridité (influence de la société dominante, mais aussi des autres nations autochtones, vivant au Canada et ailleurs) et la mise en commun d'un patrimoine indigène dépassant les frontières nationales (Guy

¹⁵⁷ Le mot album est ici utilisé dans le sens que lui donnait Perrault dans le documentaire *Un pays sans bon sens*, où l'album faisait référence à la culture québécoise et à la notion de mise en commun, de rassemblement de diverses identités (autochtone, canadienne-française de souche, immigrante) qui venaient à constituer cet album.

Sioui-Durand, 2009-2010b, p.85). De fait, le projet Wapikoni Mobile, en « jumelant la production de films et de vidéos aux possibilités de l'Internet [...] » et en se présentant ainsi comme un « véhicule médiatique adapté aux réalités de la globalisation par la culture numérique et aux approches sociales de l'altermondialisation », entre autres en conduisant des programmes d'échanges interculturels entre diverses nations autochtones des Amériques et du Pacifique (Nouvelle-Calédonie), se fait un des principaux acteurs de changement d'une indianité élargie (par la mise en commun d'un patrimoine indigène mondial) qui s'adapte à la société hypermoderne en envisageant la culture comme un mouvement qui ne fixe pas la mémoire dans une image figée, et plus encore en la définissant comme une liberté allant puiser dans la tradition et dans le présent des valeurs qui contribuent « à l'édification de l'avenir » (Kattan, 1996, p.27). Cette dimension intertribale et interculturelle des échanges entre les jeunes cinéastes autochtones du Québec et d'ailleurs ayant été en grande partie occultée (faute de temps) dans cette thèse, il serait d'un grand intérêt pour la continuation de cette recherche d'examiner plus attentivement les processus d'influences (par exemple dans le partage de méthodologies de travail différentes des cinéastes autochtones d'ici et d'ailleurs) de mises en commun (analyse du contenu des œuvres réalisées conjointement) de partages (moyens modernes de diffusion – Internet, téléphone cellulaire, etc. versus méthodes de diffusion alternatives – messenger à bicyclette transportant les films d'un village à l'autre) et de réception (projections dans les villages et communautés) des films autochtones par différents groupes indigènes et aborigènes, lesquels permettraient de confirmer ou d'infirmer la présence d'une esthétique du sacré « globalisée », ainsi que de cibler davantage chez les Autochtones ce « temps du retour à l'histoire comme

mémoire », une mémoire vivante, mais surtout mouvante, qui, librement interprétée et consentie, « rejoint un groupe, une communauté, un peuple, l'histoire devenant alors une mémoire commune qui sert de lien dans la liberté » (Kattan, 1996, p.17).

Bibliographie

- Agacinsky, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et Nostalgie*, Paris : Seuil.
- Adha, Anthony. 2007. *Embodying the screen: Body and identity in Aboriginal Cinemas*, thèse de doctorat, University of Toronto, 261 p.
- Agel, Henri. 1952. *Le cinéma a-t-il une âme*, Paris : Éditions du Cerf.
- Agel, Henri. 1961. *Le cinéma et le sacré*, Paris : Éditions du Cerf.
- Ahenakew, Freda. 2000. *Âh-âyitaw Isi Ê-kî-kiskêyihthahkik Maskihkiy. They Knew Both Sides of the Medecine. Cree Tales of Curing and Cursing Told by Alice Ahenakew*, Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Aleiss, Angela. 2005. *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, Westport: Praeger Publishers.
- Alfred, Taiaiake. 1999. *Peace, Power, Righteousness: an Indigenous Manifesto*, Don Mills, Ontario: Broadview Press.
- Alfred, Taiaiake. 2005. *Wawase: Indigenous Pathways of Action and Freedom*. Peterborough Ontario: Broadview Press.
- Allen-Gunn, Paula. 1986. *The sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston: Beacon Press.
- Amselle, Jean-Loup. 2008. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris : Stock.
- Angilirq, Paul Apak, Zacharias Kunuk, Norman Cohn, et Bernard Saladin d'Anglure. 2002. *Atanarjuat, The Fast Runner*. Toronto: Coach House.
- Aporta, Claudio. 2003. *Old routes, new trails: Contemporary Inuit travel and orienting in Igloolik, Nunavut*, Ph.D., University of Alberta, Edmonton, 219 p.
- Archibald, Jo-Ann. 2009. « Creating an Intellectual Movement at Canadian Universities: The Stories of Five First Nations Female Academics » dans Valaskakis, Gail Guthrie, Madeleine Dion Stout et Eric Guimond (ed.). *Restoring the Balance. First Nations Women, Community, and Culture*, Winnipeg: University of Manitoba Press.

- Arnaquq-Baril, Alethea. 2010. « Tunniits : retraçant les lignes des tatouages inuit » dans *Inuktitut* no. 109, p.45-51.
- Assiniwi, Bernard. 1972. *Sagana, contes fantastiques du pays algonquin*, Québec : Leméac.
- Assiniwi, Bernard. 1996. *La saga des Béothuks*, Montréal-Paris : Leméac, Actes Sud.
- Bachofen, Johann Jakob. 1983. *Du règne de la mère au patriarcat*, Paris : Éd. De l'Aire.
- Bacon, Joséphine. 2009. *Bâtons de message. Tshissinuatsshitakana*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1986. *Speech genres and other late essays*, trans. Vern W. McGee, Austin: University of Texas Press.
- Baktine, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard.
- Balikci, Asen. 1989. « Anthropology, Film and the Arctic People », dans *Anthropology Today*, vol. 5, p.7-10.
- Barbeau, C.M. 1994. *Mythologie huronne et wyandotte*, (Pierre Beaucage, dir.), Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- Barette, Pierre. 2006. « Le choc des cultures » dans *24 Images* no. 128, p.57.
- Barette, Pierre. 2006. « Zacharias Kunuk, Norman Cohn : autour du Journal de Knud Rasmussen » dans *24 Images* no. 128, p.52-55.
- Barsam, Richard. 1988. *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*,
Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Bataille, Gretchen et Charles LP Silet. 1980. *The Pretend Indian: Images of Native Americans in the Movies*, Ames: Iowa State University Press.
- Beaulieu, Étienne. 2006. *La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec : L'instant ciné.
- Bellemare, Denis. 2007. « L'œuvre dite ethnographique d'Arthur Lamothe. Questions posées au cinéma » dans *24 Images* no. 132, p.18-20.
- Benjamin, Walter. 2000. « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique », *Œuvres. Tome III*, Paris: Gallimard.

- Bessire, Lucas. 2003. « Talking back to primitivism: Divided Audiences, Collective Desires ». *American Anthropologist* vol. 105 (décembre), no. 4, p.832-838.
- Bertrand, Karine. 2009. « La représentation des Autochtones dans le cinéma documentaire québécois », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.
- Blaisel, Xavier. 1994. « La logique du don dans le mythe inuit de la lune et du soleil » dans *RELIGIOLOGIQUES*, no. 10, automne, p.111-141.
- Blainey, Fay. 2003. « Aboriginal Women's Action Network » dans Kim Anderson et Bonita Lawrence (eds.), *Strong Women Stories: Native Vision and Community Survival*, Toronto: Sumac Press.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Bouchard, Dominic. 2006-2007. « The Journals of Knud Rasmussen. Intelligence du regard », dans *Séquences* no. 246, p.46.
- Bouchard, Serge. 2006. *Confessions animales. Bestiaire I*, Outremont : Éditions du Passage.
- Bouchard, Serge. 2008. *Confessions animales. Bestiaire II*, Outremont : Éditions du Passage.
- Bouchard, Serge et Mathieu Mestokosho. 2004. *Récits de Mathieu Mestokosho, Innu*, Montréal : Boréal.
- Bouchard, Serge et Marie-Christine Lévesque. 2011. *Elles ont fait l'Amérique. De remarquables oubliées Tome 1*, Québec : Lux.
- Bouchard, Vincent. 2005. « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone » dans *Intermédialités* no. 5, p.81-97.
- Bouchard, Vincent. 2009. « Re-médiations lors des projections populaires (en Afrique) » dans *Intermédialités* no. 4, p.1-20.
- Bouchard, Vincent, Germain Lacasse et Gwenn Scheppler. 2011. « Du cinéma oral aux pratiques orales du cinéma » dans *Pratiques Orales du Cinéma*, Paris : L'Harmattan.
- Bouchard, Vincent. 2011. « Pratiques cinématographiques orales et projections coloniales » dans Bouchard, Vincent, Lacasse, Germain et Scheppler, Gwenn : *Pratiques Orales du Cinéma*, Paris : L'Harmattan.

- Boucher, Nathalie. 2005. « La transmission intergénérationnelle des savoirs dans la communauté innue de Mashteuiatsh. Les savoir-faire et les savoir-être au coeur des relations entre les Pekuakamiulnuatsh » mémoire de maîtrise, Université Laval.
- Boudreau, Diane. 1993. *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*. Montréal : L'Hexagone.
- Bougnoux, Daniel. 2006. « Manifestation, représentation, spectacles », dans *La crise de la représentation*, Paris : La Découverte.
- Boulais, S-A. (dir.). 2006. *Le cinéma au Québec Tradition et modernité*, Québec : Fides.
- Bramly, Serge. 1992. *Terre sacrée*, Paris : Albin Michel.
- Brave Heart, Maria Yellowhorse. 1999. « Oyate Ptayela: Rebuilding the Lakota Nation Through Addressing Historical Trauma Among Lakota Parents » dans Weaver, Hilary N., *Voices of First Nations People: Human Services Considerations*, New York: Haworth Press.
- Brennan, Shannon. 2009. « La victimisation avec violence chez les femmes autochtones dans les provinces canadiennes », article en ligne consulté sur le site de Statistiques Canada, le 6 décembre 2012 à : <http://www.statcan.gc.ca/pub/85-002-x/2011001/article/11439-fra.htm>
- Brownly, Jarvis. 2012. *Finding a Way to the Heart: Feminist Writings on Aboriginal and Women's History in Canada*, Winnipeg : University of Manitoba Press.
- Burch, Noël. 1986. *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard.
- Bucholtz, M. 2002. « Youth and Cultural Practice » dans *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, p.525-552, consulté le 3 janvier 2013 à : <http://www.jstor.org/stable/4132891>.
- Butler, Judith 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte : Paris.
- Cajete, Gregory. 1994. *Look to the mountain: An ecology of Indigenous education*. Durango, Colorado: Kivaki Press.
- Cameron, M. 2005. « Two-Spirited Aboriginal People: Continuing Acculturation by non-Aboriginal Society » dans *Canadian Women Studies*, vol. 24 no. 2-3, p.123-127.

- Cardinal, Harold. 1977. *The Rebirth of Canada's Indians*, Edmonton: Hurtig Publishers.
- Carrier, Michel. 2005. *Penser le sacré. Les sciences humaines et l'invention du sacré*, Montréal : Liber.
- Cassidy, Barbara, Robina Lord et Nancy Mandell. 2001. « Silenced and Forgotten Women: Race, Poverty and Disability », dans Nancy Mandell (dir.), *Feminist Issues, Race, Class and Sexuality*. Toronto, Prentice Hall, p.75-107.
- Charpentier, Michèle, Quéniart Anne et Sigouin Catherine. « La grand-maternité chez les Inuit : portrait d'une réalité méconnue » dans *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 23 no. 1, 2010, p.114-129.
- Chartier, Daniel. 2004. « Au Nord et au large : Représentation du Nord et formes narratives », Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.] dans *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », p.8-26.
- Chartier, Daniel. 2005. « Au-delà, il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée : problématiques de l'histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux oeuvres cinématographiques » dans *Revue internationale d'études canadiennes* no. 31, p.177-196.
- Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile.
- Chun, Kimberly. 2002. « Storytelling in the Arctic Circle. An Interview with Zacharias Kunuk », *Cinéaste*, vol. 28, no. 1, p.21-23.
- Clanfield, David. 1987. *Canadian Film*, Toronto: Oxford University Press.
- Collignon, Béatrice. 2006. « Les connaissances géographiques : des pratiques et des récits » dans *Revue internationale d'études canadiennes*, no. 33-34, p.159-177.
- Coocoo, Charles. 1991. « L'apprentissage » dans *Liberté*, vol. 33, no. 4-5, (196-197) p.115-118.
- Coon Come, Matthew. 1996. « Remarks of Grand Chief Coon Come », dans Canada Seminar: October 28 1996, Harvard Center for International Affairs and Kennedy School of Government, consulté le 15 octobre 2012 à : <http://www.ratical.org/ratville/Cree.txt>

- Cornellier, Bruno. 2011. *La « chose indienne » : Cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal, 287 p.
- Cousineau, Marie-Hélène. 2002. « De Igloolik à Hollywood », *Le toit du monde*, vol. 1, no. 3, hiver, p.6-9.
- Dahan-Gaida, Laurence. 2007. « Le Tiers dans tous ses états » dans Dahan-Gaida Laurence (dir.) *Logique du tiers. Littérature, Culture, Société*, Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, p.11-36.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard.
- Delâge, Denis. 1991. « La religion dans l'alliance franco-amérindienne » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15, no. 1, p.55-87.
- Demers, Patricia. « Location, Dislocation, Relocation: Shooting Back with Cameras » dans Suzak, Cheryl, Shari M. Hundorf, Jeanne Perreault (Eds.). 2011. *Indigenous Women and Feminism, Politics, Activism, Culture*, Vancouver: UBC Press, p.298-31.
- Denzin, Norman K. et Yvonna S. Lincoln. 2008. *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, London: Sage Publications.
- Désy, Pierrette. 1977. « L'homme-femme. Les berdaches en Amérique du Nord » dans *Libre-politique, philosophie, anthropologie*, Paris, no. 78-3, p.57-102.
- Dickason, Olive P. 1993. *Le mythe du Sauvage*, Québec : Septentrion.
- Dion-Stout Madeleine, Eric Guimond et Gail Guthrie Valaskakis (eds.) 2009. *Restoring the Balance. First Nations Women, Community and Culture*, Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Dorais, Louis-Jacques. 2006. « Discours et identité à Iqaluit après l'avènement du Nunavut » dans *Études Inuit*, vol. 30, no. 2, p.163-189.
- Dorais, Louis-Jacques. 2010. *Être huron, inuit, francophone, vietnamien... Propos sur la langue et l'identité*, Montréal : Liber.
- Dubreuil, Laurent. 2006. « Alter, inter : académisme et postcolonial studies » dans *Labyrinthe* no. 24, p.1-12.
- Dudemaine, André. 2007-2008. « Le projet Wapikoni : de l'autodétermination comme un des beaux-arts » dans *24 Images* no. 135, p.50-51.

- Dudemaine, André. 2008. « Fondu au blanc » dans *24 Images* no. 139, printemps-été, p.36-37.
- Dudemaine, André. 2007. « Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu. Transmission et transgression » dans *24 Images* no. 132, p. 14-17.
- Dudemaine, André. 2007b. « L'âme est un voyageur imprévisible. La question du chamanisme dans *Nanook of the North* et *Le journal de Knud Rasmussen* » dans *24 images*, no. 134, p.54-57.
- Dudemaine, André. 2008-2009. « Les héros ne meurent pas, ils renaissent » dans *24 Images* no. 140 (décembre-janvier), p.36-37.
- Dudemaine, André. 2008. « La voix de tous les miens » dans *24 Images* no. 137, p.42-43.
- Dudemaine, André. 2011-2012. « Ce que racontent les paysages », dans *24 Images* no. 155, p.42-43.
- Eidlitz, Kerstin. 1969. *Food and emergency food in the circumpolar area*, Uppsala, Studia ethnographica Upsaliensa, p.32.
- Eliade, Mircea. 1993. *Océanographie (= O)*, Paris : L'Herne.
- Eliade, Mircea. 1983. *Le chamanisme*, Paris : Payot.
- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard.
- Émond, Bernard Richard. 1981. « Pour ou contre le cinéma ethnographique? » dans *Recherches amérindiennes au Québec*, Montréal.
- Enia, César. 2006. « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade » dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 62, no. 2, p.319-344.
- Epes, Brown, Joseph. 1975. *Héaka Sapa. Les rites secrets des Indiens Sioux*, Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Evans, Michael Robert. 2008. *Isuma Inuit Video Art*, Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Evans, Michael Robert. 1999. « Frozen light and fluid time: The folklore, politics and performance of Inuit video », Thèse de Doctorat, Indiana University.

- Esingwood, Peter, Konrad Gross and Lynette Hunter (Eds). 1996. *Difference and Community. Canadian and European Cultural Perspectives*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- Faradji, Helen. 2009. « Les cinq ans de Wapikoni Mobile : identitairement vôtre » dans *24 Images* no. 141 (mars-avril), p.46.
- Faucher, Jean-Robert. 2012. « Kateri Tekakwhita » documentaire réalisé pour l'émission *Second regard*, Radio-Canada, visionné le 21 octobre à : <http://www.radio-canada.ca/widgets/mediaconsole/medianet/6096263>
- Fischer, Michael. 1986. « Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory » dans *Writing Cultures: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford and John Marcus Eds. p.194-224.
- Flanagan, Tom. 2002. *Premières Nations? Seconds regards*, Québec : Septentrion.
- Fournier, Guillaume. « Mesnak : lutte et résistance » dans *Voir*, publié le 16 février 2012, consulté le 7 février 2013 à : <http://voir.ca/cinema/2012/02/16/mesnak-lutte-et-resistance/>
- Francis, Daniel. 1992. *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Fredericks, Bronwyn. 2008. « Researching with Aboriginal Women as an Aboriginal Woman Researcher », *Australian Feminist Study*, vol. 23, p.113-129.
- Froger, Marion. 2006. « Le documentaire québécois à l'épreuve de la communauté » dans Stéphane-Albert Boulais, (dir.) *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Québec : Fides, p.203-220.
- Froger, Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Gagné, Natacha. 2009. « Les voix du tambour : traditions et innovations musicales chez les jeunes Attikameks Nehirowisiwok, Québec », dans *Jeunesses Autochtones*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme, Québec : Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes.
- Garneau, Michèle. 2001. « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole » dans *Cinémas*, vol. 12 no. 1, p.127-143.

- Garneau, Michèle. 2007. « Cinéma et communauté, appareil : réflexion à partir de *Close-Up* de Abbas Kiarostami et *Salam Cinema* de Moshen Makhmalbaf » dans *Appareil et intermédialité*, Paris : l'Harmattan, (Dir., Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello)
- Gandhi, Leela. 1998. *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, New York : Columbia University Press.
- Gatti, Maurizio. 2004. *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH.
- Gaudreault, André, Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan. 1996. *Au pays des ennemis du cinéma...*, Québec : Nuit Blanche.
- Ginsburg, Faye. 2003. « Atanarjuat Off-Screen: From "Media Reservations" to the World Stage », *American Anthropologist*, (décembre) vol. 105, no. 4, p.827-831.
- Ginsburg, Faye. 1991. « Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? », *Cultural Anthropology*, vol. 6, no. 1, p.95-114.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*, Paris : Grasset et Fasquelles.
- Goulet, Jean-Guy A. 2008. « La dimension religieuse des revendications autochtones au Canada » dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, no. 2-3, p.83-93.
- Guérin, Yvonne. 1982. « La femme inuit dominée : création mythique allochtone? » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 6, no. 3, p.129-154.
- Graburn, Nelson H.H. 2001. *Eskimos of Northern Canada*, 2 volumes, New Haven, Human Relations Area Files Inc., HRAFlex Books, Ethnocentrism Series.
- Green, Joyce. 2004. « Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme : pour une relecture autochtone du palimpseste canadien » dans *Politique et Sociétés*, vol. 23, no. 1, p.9-32.
- Green, Joyce. 2007. *Making Space for Indigenous Feminism*, Winnipeg: Fernwood Publishers.
- Gruzinsky, Serge. 1988. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et colonisation dans le Mexique espagnol XVI – XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard.

- Guay, Hélène. 1988. « Femmes inuit, développement et catégories sociales de sexe » dans *Recherches féministes*, vol. 1, no. 2, p.91-102.
- Guédon, Marie-Françoise. 1967. *Organisation des activités féminines dans la communauté esquimaude d'Ivujivik (Nouveau-Québec) en 1966*, thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département d'Anthropologie.
- Guédon, Marie-Françoise. 2005. *Le rêve et la forêt. Histoires de chamans Nabesna*, Québec : Presses de l'Université Laval.
- Guemple, Lee. 1979. *Inuit Adoption*, National Museum of Man, Mercury Series, Canadian Ethnology Service, Paper no. 47, Ottawa.
- Guemple, Lee. 1986. « Men and Women, Husbands and Wives: The Role of Gender in Traditional Inuit Society », *Études Inuit*, vol. 10, no. 1-2, p.9-24.
- Gunn, Paula Allen. 1986. *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Tradition*, Boston: Beacon Press Books.
- Hamel, Jean-François. 2012. « Les dérives de la mémoire » dans *Ciné-Bulles*, vol. 30, no. 2, p.55.
- Hasgins-Gonthier, Ursula. 2009. « Une colonisation linguistique? Les Mémoires de l'Amérique septentrionale de Lahontan », dans *Études Françaises*, vol. 45, no. 2, p.115-129.
- Heidegger, Martin. 1959. *Acheminement vers la parole*, Paris : Gallimard.
- Henzi, Sarah. 2010. « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières Nations » dans *Études en littérature canadienne*, vol. 35, no. 2, p.76-94.
- Hopkins, Candy. 2006. « Making Things Our Own : The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling », *Leonardo* vol. 39, no. 4, p.341-344.
- Houdassine, Ismaël. 2012. « À la recherche de ses racines » dans *Séquences, la revue de cinéma*, no. 277, p.48.
- Huhndorf, Shari. 2000. « Nanook and his Contemporaries: Imaginaing Eskimos in American Cultures », *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 1, p.122-148.
- Huhndorf, Shari. 2003. « Atanarjuat the Fast Runner: Culture, History and Politics in Inuit Media », *American Anthropologist*, vol. 105, no. 4, p.822-826.

- Hunter, Lynette. 2004. « Equality and difference: Storytelling in Nunavut, 2000 » dans *Revue Internationale d'Études Canadiennes*, vol. 30, p.51-81.
- Jaimes, Annette et Theresa Halsey. 1992. « American Indian Women: At the center of Indigenous Resistance in America » dans Annette Jaimes (ed.) *State of Native America*, Boston, South End Press, p.330-331.
- Jameson, Frédéric. 1991. *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Janik, A. 1987. « Tacit knowledge, working life and scientific method » dans B. Gorazon et L. Josefson (eds.) *Knowledge, Skills and Artificial Intelligence*, Londres : Springer Verlag.
- Jean, Marcel. 2008. « Benoît Pilon parle de *Ce qu'il faut pour vivre*. L'homme qui venait du froid », dans *24 Images* no. 138, p.56-57.
- Jeanroy, Delphine. 2007. « Atanarjuat : représentation cinématographique d'une identité inuit contemporaine » dans *Études canadiennes en Europe*, vol. 6, p.135-148.
- Jérôme, Laurent. 2008. « L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones : un terrain politique en contexte atikamekw », dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 32, no. 3, p.97-122.
- Jérôme, Laurent, avec la collaboration de Frédéric Sibomana. 2005. *Les réalités et les défis pour les jeunes en milieux inuit et autochtones contemporains*, Rapport soumis au ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA), Faculté des Sciences sociales, Québec, Université Laval.
- Johnson, M. (éd.), 1992. *Lore; Capturing traditional environmental knowledge*. Ottawa, Dene Cultural Institute & International Development Research Centre.
- Justice, Daniel Heath. 2004. « Seing (and reading) Red : Indian Outlaws in the Ivory Tower » dans *Indigenizing the Academy: Transforming scholarship and Empowering Communities*, ed. Devon Abbott Mishesuah and Angela Cavender Wilson, Lincoln : University of Nebraska Press, p.100-123.
- Kattan, Naïm. 1996. *Culture: alibi ou liberté?* Québec : Hurtubise.
- Kauffman, Donald L. 1980. « The Indian as media Hand-me-down », *The pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*, ed. Gretchen Bataille and Charles L.P. Silet, Ames: Iowa University Press.

- Kilpatrick, Jacquelyn. 1999. *Celluloid Indians. Native Americans and film*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Kirkness, Verna J. 1988. *Report on Aboriginal Languages Foundation*, Canada, Department of the Secretary of State Publishers.
- Kirmayer, L. J., E. Corin, A. Corriveau et C. Fletcher. 1993. « Culture et maladie mentale chez les Inuit du Nunavik » dans *Santé mentale au Québec*, vol. 18 no. 1, p.53-70.
- Knopf, Kristen. 2008. *Decolonizing the lens of power. Indigenous Film in North America*, Amsterdam-New York : Rodopi B.V.
- Koperqualuk, Lisa. 2008. « L'association des femmes inuit du Nunavik Saturviit : porteuses d'espoir et de paix » dans *Développement social*, vol. 9, no. 1 (juin), p.35-36.
- Kovach, Margaret. 2009. *Indigenous Methodologies. Characteristics, Conversations and Contexts*, Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press.
- Kristeva, Julia. 1984. *Éthique de la différence sexuelle*, Paris : Minuit.
- Krutak, Lars. 2012. « Tatoos of the early gatherers-hunters » disponible sur le site *Tatoos of the Arctic*, consulté le 5 mars 2012 à : http://www.vanishingtattoo.com/arctic_tattoos.htm
- Kunuk, Zacharias. 2012. « L'art de raconter des histoires chez les Inuit » article en ligne, *Sila*, site éducatif sur la culture inuit, consulté le 24 janvier 2012 à : http://www.sila.nu/pub/lessons/SILA_StyleCinematographiqueInuit.pdf
- Labrèche, Yves. 2006. « Variations saisonnières et échange-don de nourriture chez les Inuit du Nunavik » dans le cadre de « Les classiques de la science sociale », Bibliothèque numérique, consulté le 1^{er} février 2012 à : http://classiques.uqac.ca/contemporains/labreche_yves/variations_saisonnières/variations_saisonnières.pdf
- Lacasse, Germain. 1992. « De Passions en passions. Le cinéma des débuts au Québec », in Cosandey et al. (éd.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy / Lausanne : Presses de l'Université Laval / Éditions Payot Lausanne, 1992, pp.81-87.
- Lacasse, Germain. 2009. « La médialité redite par l'oralité » dans *Intermédialités* no. 4, *Redire*, p.1-15, consulté le 24 septembre 2012 à :

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4_lacasse_e4.pdf

- Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées*, Québec-Paris : Nota Bene / MéridiensKlincksieck.
- LaDuke, Wynona. 2005. *Recovering the Sacred. The Power of Naming and Claiming*, Cambridge: South End Press.
- Langton, Marcia. 2012. « Aboriginal Art and Film: The Politics of Representation » dans *Rouge*, no. 6, consulté le 10 novembre 2012 à : <http://www.rouge.com.au/6/aboriginal.html>
- Laplantine, François. 2003. « Penser anthropologiquement la religion » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 27, no. 1, p.11-33.
- Laugrand, Frédéric. 2006. « Angakkuuniq et ilisiiqiniq : Réflexions préliminaires sur l'agression chamanique chez les Inuit du Nord canadien » dans *Civilisations*, vol. 55, p.13-33.
- Laugrand, Frédéric. 1997. « Ni vainqueurs, ni vaincus. Les premières rencontres entre les chamanes inuit (angakkuit) et les missionnaires dans trois régions de l'Arctique canadien » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 21 no. 2-3, p.99-123.
- Laugrand, Frédéric. 2002. « Écrire pour prendre la parole. Conscience historique, mémoires d'aînés et régime d'historicité au Nunavut » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, no. 2-3, p.91-116.
- Laugrand, Frédéric et Oosten, Jarich. 2009. « Transfer of Inuit qaujimajatuqangit in modern Inuit society » dans *Études Inuit*, vol. 33, no. 1-2, p.115-152.
- Légaré, Marie Iris. 2013. « Femmes autochtones : au-delà d'une solidarité de papier » dans *Relations*, no. 762, p.18.
- Le Goff, Philippe. 2003. « Oralité et culture vocale inuit » dans *DEMéter* (décembre), consulté le 7 février 2012 à : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/legoff.pdf>
- Leménager, Grégoire et Laurence Marie. 2006. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique » dans *Labyrinthe* no. 24.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Race et histoire*, Mayenne : Denoël.

- Leuthold, Steven. 1998. *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*, Austin: University of Texas Press.
- Lewis, Randolph. 2006. *Alanis Obomsawin. The Vision of a Native Filmmaker*, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Lewis, Randolph. 2012. *Navaho Talking Picture: Cinema on Native Ground*, University of Nebraska Press: Lincoln and London.
- Lippert, Owen (ed.) 2000. *Beyond the Nass Valley: National Implications of the Supreme Court's Delgamuukw Decision*, Vancouver: Frasier Institute.
- Lockerbie, Ian. 1996. « The Ethnic other in Quebec Cinema » dans Esingwood, Peter, Konrad Gross and Lynette Hunter (Eds). 1996. *Difference and Community. Canadian and European Cultural Perspectives*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi, p.119-130.
- Lozonczy, Anne-Marie. 1997. « Du corps-diapora au corps nationalisé : rituel et gestuelle dans la corporéité négro-colombienne » dans *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, no. 148, p.891-906.
- Macluan (T.C.) (dir.) 2004. *Pieds nus sur la terre sacrée*, Paris : Denoël.
- Maillé, Chantal. 2002. « Migrations : femmes, mouvement et refondation du féminisme » dans *Recherches féministes* vol. 15, no. 2, p.1-8.
- Mann, Barbara Alice. 2000. *Iroquoian Women. The Gantowisas*, New York, Washington D.C./ Baltimore, Boston, Bern, Frankfurt and Main : Peter Lang.
- Mangeon, Anthony. 2006. « Maîtrise et déformation : les lumières diffractées » dans *Labyrinthe*, vol. 24, no. 2, p.63-83.
- Mangeon, Anthony. 2007. « Le Double, le Tiers et le Double Tiers : la médiation selon René Girard, Makhail Bakhtine et les penseurs de la Negro Renaissance » dans Dahan-Gaida Laurence (dir.) *Logique du tiers. Littérature, Culture, Société*, Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, p.39-50.
- Mann, Barbara Alice. 2000. *Iroquoian Women: The Gantowisas*, New York: Peter Lang Publishing.
- Maracle, Lee. 1996. *I Am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*, Vancouver: Press Gang Publishers.

- Marshall, Bill. 2001. *Quebec National Cinema*, Toronto: McGill-Queens University Press.
- Marsolais, Gilles. 1974. *L'aventure du cinéma direct*, Paris : Seghers.
- Mauss, Marcel. 1968. *Les fonctions sociales du sacré*. Présentation de Victor Karady, Paris : Éditions de Minuit.
- Mauss, Marcel. 2007. *Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*, Introduction de Florence Weber-Quadrigue, Paris : Presses Universitaires de France.
- Mauzé, Marie. (dir.) 1997. *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies*, Oxford: University Press of America.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York & Scarborough: Mentor.
- Mello, Marie-Hélène. 2005. « Cinéma, médiation et transmission chamaniques, d'après *Poétique du cinéma* de Raoul Ruiz » dans *Intermédialités* no. 5 (printemps), consulté le 11 janvier 2012 à : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p5/pdfs/p5_mello_text.pdf
- Memmi, Albert. 2008. *Portrait du colonisé; précédé de Portrait du colonisateur, et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, Paris : Gallimard.
- Mensah, Maria Nengeh (dir.) 2005. *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Miehsuah, Devon Abbott. 2003. *Indigenous American Women : Decolonization, Empowerment, Activism*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- Mitiarjuk. 1978. Manuscrit en langue inuit recueilli par Bernard Saladin d'Anglure, 591 pages.
- Morali, Laure (dir.) 2008. *Aimititau! Parlons-Nous*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Morellato, Maria. 2008. *L'obligation constitutionnelle de la couronne de consulter et d'accommoder les droits ancestraux et issus de traités*, Vancouver, Centre national pour la gouvernance des Premières Nations.
- Morin, Edgar. 1958. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Gonthier.

- Moreton-Robinson Aileen. 2002. *Talkin' Up to the White Woman: Indigenous Women and Feminism*, St Lucia, QLD: University of Queensland Press.
- Niethammer, Carolyn. 1997. *Filles de la Terre. Vies et légendes des femmes indiennes*, Paris : Albin Michel.
- Nungak, Zebedee. 2012. « Point de vue inuit sur le cinéma », article en ligne, Office national du film du Canada, *Visions Autochtones*, consulté le 24 janvier 2012 à :
<http://www3.onf.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?mode=theme&language=french&theme=30661&film=1882&excerpt=612111&submode=about&expmode=1>
- O'Bomsawin, Nicole. 2002. « L'héritage sacré des autochtones des Amériques » dans *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, p.67-69.
- Ochuko, Ahda, Anthony. 2007. « Embodying the screen: Body and identity in aboriginal cinema », thèse de Doctorat, University of Toronto, 261 p.
- Ong, Walter J. 1977. *Interfaces of the Word*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and literacy The Technologizing of the Word*, Methuen: London and New York.
- Ortner, Sherry, B. 1974. « Is female to male as nature is to culture? » dans Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere, Joan Bamberger. *Women, Culture and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- Oosten, Jaarich G. 1986. « Male and Female in Inuit Shamanism » dans *Études Inuit* vol. 10, no. 1-2, p.115-131.
- Oosten, Jaarich, G. 2002. « Kiviuk, une épopée en devenir » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, no. 2-3, p.71-90.
- Ouellette, Grace J.M.W. 2003. *The Fourth World: An Indigenous Perspective on feminism and Aboriginal Women's Activism*, Winnipeg: Fernwood Books.
- Otis, Ghislain. 2005. « L'évolution constitutionnelle de la relation entre le Québec et les peuples autochtones: le défi de l'interdépendance », dans *Cités*, vol. 3, no. 23 (septembre), p.71-85.
- Pagé, Lucy. 2006. Recension de l'ouvrage *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*, Maurizio Gatti, préface de Robert Lalonde, Montréal :

- Hurtubise HMH, coll. Cahiers du Québec, 2004, 271 p. dans *Brèves littéraires*, no. 72, p.131-132.
- Palmer, Patricia. 2001. *Language and Conquest in Early Modern Ireland: English Renaissance Literature and Elizabethan Imperial Expansion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Panasuk, Anne. 2003. « Amérindiennes : révolte de l'intérieur » dans *Gazette des femmes*, vol. 24, no. 5 (janvier-février), p.17-38.
- Paquette, Maude. 2006. « L'émergence du cinéma inuit. La représentation du Nord et des Inuit dans le film *Atanarjuat, the Fast Runner* de Zacharias Kunuk », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Paquin, Mali Isle. 2012. « Kateri Tekakwitha est canonisée au Vatican » dans *La Presse*, 21 octobre 2012, consulté le 22 octobre 2012 à : <http://www.lapresse.ca/actualites/201210/21/01-4585438-kateri-tekakwitha-est-canonisee-au-vatican.php>
- Parini, Lorena. 2006. *Le Système de genre. Introduction aux concepts et théories*, Zürich : Éditions Seismo.
- Patrick, Lyana Marie. 2004. « Storytelling in the Fourth World: Explorations in Meaning of Place and Tla'amin Resistance to Dispossession », mémoire de maîtrise, Colombie-Britannique, University of Victoria.
- Peelman, Achille. 1994. « Danser avec les esprits : explorations de l'univers amérindien » dans *Théologiques*, vol. 2, no. 2, p.73-90.
- Peelman, Achille. 1994b. « Le défi du dialogue Amérindien-Chrétien au Canada », dans *Études d'histoire religieuse*, vol. 60, p.35-46.
- Perrault, Pierre. 1985. *De la parole aux actes*, Montréal : L'Hexagone.
- Perrault, Pierre. 1995. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal : l'Hexagone.
- Pick, Zuzana. 1999. *Gendering the Nation. Canadian Women's Cinema*, Toronto: University of Toronto Press.
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité? Tome I – L'imaginaire filmique*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Poirier, Sylvie. 2000. « Contemporanéités autochtones, territoires et (post) colonialisme. Réflexions sur des exemples canadiens et australiens » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 4, p.137-154.
- Poirier, Sylvie. 2009. « Les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones (introduction) » dans *Jeunesses Autochtones*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme, Québec : Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes, p.21-36.
- Potter, Russel, A. 1999. « Arctic spectacle: Nineteenth century vision of the North » in *Visions of the North, the North in film*, ed. A.W. Plumstead, Northbay, Ontario: Nipissing University Press.
- Pritchard, Evan. 1997. *No Word for Time, the Way of the Algonquin People*, San Francisco: Council Oak.
- Provencher, Normand. 2012. « Mesnak : sur nos réserves » dans *Le Soleil*, publié le 18 février 2012, consulté le 7 février 2013 à : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/cinema/201202/17/01-4497225-mesnak-sur-nos-reserves.php>
- Rail, Geneviève et Mélisse Lafrance. 2004. « Émancipation ou colonisation? Nike et ses messages publicitaires à l'ère postféministe », dans *Recherches féministes*, vol. 17, no. 1, p.173-201.
- Rasmussen, Knud. 1929. *Du Groenland au Pacifique : deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus*, Paris : Plon.
- Renaud Philippe. 2012. « Mesnak : absurde » dans *La Presse*, publié le 17 février 2012, consulté le 7 février 2013 à : <http://www.lapresse.ca/cinema/201207/23/49-2885-mesnak.php>
- Rey, Lescure, Geneviève. 2011. « L'enjeu autochtone : autour du syndrome colonial », dans *Dire*, vol. 20, no. 3 (automne), p.14-20.
- Rollins, P.C., J. E O'Connor. 1998. *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, Lexington : University Press of Kentucky.
- Rosaldo, [Michelle Zimbalist](#), [Louise Lamphere](#), [Joan Bamberger](#). 1974. *Women, Culture and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- Roussel Garneau, Guillaume. 2007. « L'époque des chamans » dans *Ciné-Bulles* vol. 25, no. 1, p.57-58.

- Roy, Jean-Olivier. 2009. « Une approche interculturelle des relations entre les nations autochtones et non autochtones au Canada : une porte ouverte sur le postcolonialisme? » mémoire de maîtrise, Université de Montréal
- Ruiz, Raoul. 1995. *Poétique du cinéma*, Paris : Éditions Dis-Voir.
- Russell, Catherine. 1995. « Jouer aux Indiens. In the land of the Head Hunters ou War Canoes » dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 6, no. 1, p.33-46.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 1977. « Mythe de la femme et pouvoir de l'homme chez les inuit de l'Arctique central » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 1, no. 3, p.79-98.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 1992. « Le troisième sexe » dans *La Recherche*, no. 245 (juillet-août), p.836-844.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 1998. « La parenté élective chez les Inuit du Canada, fiction empirique ou réalité virtuelle? » dans A. Fine, *Adoptions. Ethnologie des parentés choisies*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, p.121-150.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 2002. *Au pays des Inuit, un film, un peuple, une légende*, Montpellier : Indigène.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 2004. « La toponymie religieuse et l'appropriation symbolique du territoire par les Inuit du Nunavik et du Nunavut » dans *Études Inuit*, vol. 28, no. 2, p.107-131.
- Saladin d'Anglure, Bernard. 2006. *Être et renaître inuit : homme femme ou chaman*, Paris : Gallimard.
- Santini, Sylvano. 2009. « D'un point de vue inuit : les films des Productions Igloolik Isuma » dans *Spirale* no. 225, p.19-22.
- Saul, John. 2008. *Mon pays métis. Quelques vérités sur le Canada*, Montréal : Boréal.
- Savard, Rémi. 1966. *Mythologie esquimaude : analyse de textes nord-groenlandais* (T.D. 14), Québec, Université Laval, Centre d'études nordiques.
- Savard, Rémi. 1976. « La transcription des contes oraux » dans *Études françaises*, vol. 12, no. 1-2, p.51-60.
- Savard, Rémi. 2004. *La forêt vive*, Québec : Boréal.

- Savard, Rémi. 2006. « Traditions orales : les Innus et leurs chefs-d'oeuvre » dans *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, no. 85, p.16-20.
- Savard, Rémi. 2008. « Trois joyaux de l'imaginaire algonquien » dans *Québec Français* no. 150, p.28-31.
- Serres, Michel. 1980. *Le parasite*, Paris : Grasset.
- Serruys, Nicholas. 2008. « Nanook of the North et le cinéma ethnographique : cinédoc ou synecdoque? » dans *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 17, no. 2 (automne), p.59-76.
- Shapiro Sanders, Lise. 2004. « Feminists Love a Utopia: Collaboration, Conflict, and the Futures of Feminism », dans Stacy Gillis, Gillian Howie et Rebecca Munford (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave, Macmillan, p.49-59.
- Simard, J-J. 1983. « Par-delà le Blanc et le mal : rapports identitaires et colonialisme au pays des Inuit » dans *Sociologie et sociétés*, vol. 15, no. 2, p.55-72.
- Simpson, Audra et Faye Ginsburg. 2008. « The Oka Crisis: The power of a woman with a movie camera. Alanis Obomsawin: 270 years of resistance », Montreal : The National Film Board of Canada.
- Sioui-Durand, Guy. 2009-2010. « Icône, le sens du sacré » dans *Inter : art actuel*, no. 104, p.51.
- Soui-Durand, Guy. 2009-2010b. « Caméra au poing, ou la nouvelle arme de l'art engagé autochtone » dans *Inter : art actuel*, no. 104, p.82-85.
- Sioui-Durand, Guy. 2009. « Rituels, théâtralité et littérature autochtone » dans *Inter*, no. 104, p.38-39.
- Sioui-Durand, Yves. 1991. « Le sentiment de la terre » dans *Liberté*, vol. 33, no. 4-5, p.29-41.
- Sioui-Durand, Yves et Philip Wickham. 1999. « Chasser l'esprit » dans *Jeu : revue de théâtre*, no. 92, (3), p.90-98.
- Sioui, Georges. 1999. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec : L'Harmattan et Les Presses de l'Université Laval.
- Sioui, Georges. 2009. *Histoires de Kanatha*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

- Smith, Andrea. 2005. « Native American Feminism, Sovereignty, and Social Change », *Feminist Studies*, vol. 31, no. 1 (Spring), p.116-132.
- Spelman, Elizabeth. 1988. *Inessential Woman! Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Boston: Beacon Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. « Can the Subaltern speak? » dans Cary Nelson and Larry Grossberg, eds. *Marxism and the interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, p.271-313.
- St-Amand, Isabelle. 2010. « Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec » dans *Études en littérature canadienne*, vol. 35 no. 2, p.30-52.
- Stam, Robert. 1989. *Subversive pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore et Londres: The John Hopkins University Press.
- Stam, Robert. 1991. « Bakhtin, polyphony and Ethnic/racial representation », *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, (ed.) Lester D. Friedman, Urbana: University of Illinois Press, p.256-257.
- Stedman, Raymond William. 1982. *Shadows of the Indian. Stereotypes in American Culture*, London and Norman: University of Oklahoma Press.
- Suzak, Cheryl, Shari M. Hundorf, Jeanne Perreault (eds.). 2011. *Indigenous Women and Feminism, Politics, Activism, Culture*, Vancouver: UBC Press.
- Tempest-Williams, Terry. 1984. *Pieces of White Shell: A Journey to Navajoland* (illustrations by Clifford Brycelea), New York: [Charles Scribner's Sons](#).
- Tersis, Nicole. 1995. « Une langue en kit, la créativité lexicale en inuit du Groenland oriental » dans *Transitions plurielles, exemples dans quelques sociétés des Amériques*, F.Grenand et V.Randa, Paris : Peeters, p.163-176.
- Therrien, Gilles (dir.) 1995. *Figures de l'Indien*, Montréal : Typo.
- Therrien, Michèle. 2002. « Ce que précise la langue inuit au sujet de la remémoration » dans *Mémoires du Sud*, vol. 26, no. 2-3, Département d'anthropologie de l'Université Laval.
- Thibault, Mireille. 2011. « Le Wendigo : une croyance amérindienne », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 123 p.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris : Seuil.

- Tomsons, Sandra. 2009. « The Eurocentric epistemic hierarchy and Aboriginal rights », article préparé pour la conférence annuelle du Canadian Political Science Association, Université Carleton, (mai), 18 p., consulté en ligne le 21 février 2013 à : <http://www.cpsa-acsp.ca/papers-2009/tomsons.pdf>
- Tremblay, Marc-Adélar. 1989. « La renaissance de l'identité amérindienne dans l'espace québécois » dans *Mélanges offerts au Cardinal Louis-Albert Vachon*, Québec : les Presses de l'Université Laval, p.512-535.
- Tremblay, Odile. 2012. « Déchirements et lumières » dans *Le Devoir* publié le 18 février 2012, consulté le 7 février 2013 à : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/343002/dechirements-et-lumieres>
- Truchon, Karoline. 2005. « L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes innus de la communauté de uashat mak Mani-Utenam » dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 35, no. 3, p.95-104.
- Trudel, François. 2002. « De l'ethnohistoire et l'histoire orale à la mémoire sociale chez les Inuits du Nunavut » dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, no. 2-3, p.137-159.
- Turner, Dale. 2006. *This is not a Peace Pipe: Towards a Critical Indigenous Philosophy*, Toronto: University of Toronto Press.
- Valaskakis, Gail Guthrie, Madeleine Dion Stout et Eric Guimond (ed.). 2009. *Restoring the Balance. First Nations Women, Community, and Culture*, Winnipeg: University of Manitoba Press.
- Vigneault, Louise. 2007. « Résurgence du sujet autochtone dans les arts visuels au Québec : effet miroir et présence du refoulé » dans Destrempes Hélènes et Lüsebrink Hans-Jürgen (dir.) *Images de l'Amérindien au Canada francophone : littérature et image* dans *Tangence* no. 85 (automne), p.69-82.
- Walker, Rebecca (dir.). 1995. *To be Read: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York: Anchor Books.
- Wesley-Esquimaux, Cynthia. 2009. « Trauma to resilience, Notes on Decolonization » dans Madeleine Dion-Stout, Eric Guimond and Gail Guthrie Valaskakis (eds.), *Restoring the Balance. First Nations Women, Community and Culture*, Winnipeg: University of Manitoba Press, p.13-34.

- Weyer, Edward M. 1932. *The Eskimos, their Environment and Folkways*, New Haven: Yale University Press.
- Whalls, Helena, Shivdas, Meena. 2013. *Indigenous Women's Rights: Challenging Social and Gender Hierarchies*, London: Commonwealth Secretariat.
- White, Jerry. 2002. *North of everything: English-Canadian cinema since 1980*, Edmonton: University of Alberta Press.
- Widdowson, Frances, Albert Howard. 2008. *Disrobing the Aboriginal Industry: The Deception behind Indigenous Cultural Preservation*, Montreal & Kingston: McGill-Queens Press.
- Widget, Andrew. 1985. *Native American Litterature*, Boston: Twayne.
- Williams, Lisa. 2010. « Media, identity and International Relations: The Arctic and Inuit in film and Canada's Arctic Foriegn Policy » Thèse de Doctorat, Toronto, Canada, York University.
- William Stedman, Raymond. 1982. *Shadows of the Indian. Stereotypes in the American Culture*, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Wilson, Shawn. 2008. *Research is Ceremony. Indigenous Research Methods*, Halifax and Winnipeg: Fernwood Publishing.
- Wood, Houston. 2008. *Native Features. Indigenous films from around the world*, New York and London: Continuum.
- Worth, Sol and John Adair. 1972. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Reprint, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Zimbalist Rosaldo, Michelle, Louis Amphere et Joan Bamberger. 1974. *Woman, Culture and Society*, Chicago: Stanford University Press.
- Zumthor, Paul. 1982. « Considérations sur les valeurs de la voix » dans *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25, p.233-238.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris : Du Seuil.
- Zumthor, Paul. 1983b. « Le geste et la voix », dans *Hors Cadre 3*, p.73-87.
- Zumthor, Paul. 2008. « Oralité », dans *Intermédiatités*, no. 12 (automne), p.169-202.
- Zumthor, Paul. 1990. *Performance, réception, lecture*, Longueuil : Le Préambule.

Filmographie

Films américains et québécois (représentation autochtone)

Bulbulian, Maurice. 1978. *Ameshkuatan*, Office national du film du Canada.

Bulbulian, Maurice. 1983. *Debout sur leurs terres*, Office national du film du Canada.

Bulbulian, Maurice. 1987. *L'art de tourner en rond*, Office national du film du Canada.

Bulbulian, Maurice. 1997. *Chroniques de Nitinaht*, Office national du film du Canada.

Dansereau, Fernand. 1965. *Le festin des morts*, Office national du film du Canada.

Desjardins, Richard et Mondérie, Robert. 2007. *Le peuple invisible*, Office national du film.

Kostner, Kevin. 1990. *Dances with Wolves*, Tig productions, États-Unis.

Lamothe, Arthur. 1983. *Mémoire Battante*, Office national du film.

Mann, Michael. *The Last of the Mohicans*, Morgan Creek Pictures, États-Unis, 1992.

Penn, Arthur. 1970. *Little Big Man*, Cinema Center 100 Productions et Stockbridge-Hiller Productions, États-Unis.

Proulx, Maurice. 1939. *En pays Neufs*, Office national du film.

Perrault, Pierre. 1977. *Le goût de la farine*, Office national du film.

Perrault, Pierre. 1980. *Le pays de la terre sans arbre*, Office national du film.

Pilon, Benoît. 2008. *Ce qu'il faut pour vivre*, Les films Séville, Canada.

Simoneau, Yves. 2007. *Bury my Heart at Wounded Knee*, HBO Films, États-Unis.

Films documentaires d'Alanis Obomsawin

Obomsawin, Alanis. 1971. *Christmas at Moose factory*, Office national du film du Canada.

- Obomsawin, Alanis. 1977. *Mother of many children*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis, 1986. *Je m'appelle Kahenttiosta*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 1986. *Richard Cardinal : le cri d'un enfant métis*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 1993. *Kahnesatake 270 ans de résistance*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 2004. *Pluie de pierres à Whiskey trench*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 2006. *Waban Aki, peuple du soleil levant*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 2010. *Quand toutes les feuilles seront tombées*, Office national du film du Canada.
- Obomsawin, Alanis. 2011. *Le peuple de la rivière Attawapiskat*, Office national du film du Canada.

Courts-métrages du Wapikoni Mobile

- Anichinapéo, June. 2009. *Kikenidamowin (Les gardiens du savoir)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Aster, Marie-Ève, Équipe du Wapikoni Mobile. 2008. *Netshishkatutau (la rencontre)*. Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Awashish, Eden Mallina, 2009. *Notcimik Itekerá*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Bacon, Mélissa. 2009. *Milla*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Bellefleur, Kévin, *Aitun (Coutumes)*. 2011. Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Boivin, Patrick. 2007. *Territoire des ondes*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).

- Bossum Launière, Mendy. 2006. *L'œil curieux*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Chachai, Yan Abel. 2011. *Pimaticiwin*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Chachai, Simon et Denis. 2011. *Kidendatch 1917*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Chilton, Steven. 2008. *Le vieil homme et la rivière*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Chilton, Steven. 2006. *Kice iriniw acitc sipiriw*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Chizo, Emilia. 2007. *De mère en fille*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Denis Damée, Martine. 2012. *Remède Attikamekw*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Desconti, Clara et Eunice. 2007. *Mrs. Bag*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Dubé, Mario. 2005. *Ni kipe nokickan*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Dumais, David. 2012. *Dave l'Indien*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Echaquan, Lorraine et Annie Dubé. 2011. *Koski kiwetan* (Retourner de l'où on vient), Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Flageole, Mikai. 2009. *Faith (confiance)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Gill, Anick. 2005. *Radio Bingo*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Gunn, Délia, Lisa Jane Gunn et Evelyne Papatie. 2009. *C'est un peu de nous qui meurt aussi*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Kanatamat (étudiants de l'école de). 2012. *La légende du carcajou*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).

- Leblanc, Réal Junior. 2010. *Nanameshkueu, (Tremblement de terre)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Leblanc, Réal Junior. 2011. *Chevelure de la vie*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Malleck, Gervais. 2011. *Réserve sèche, La Romaine*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Mark, Bastien. 2009. *Ka uassuian – Quand j'étais jeune*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- McKenzie, Chris Happyjack. 2009. *Windigo*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- McKenzie, Joshua. 2012. *Le démon*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- McKenzie, Nemesis. 2011. *Ueshkat Inniun – La vie d'autrefois*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Miascum, Amanda. 2011. *Kokum and me*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Moar, Damien. 2010. *Memories of the Lake*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Moatt, Billy Roy. 2009. *Le studio de Miskwadesi*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Moar, Louis-Philippe. 2009. *Kick it now*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Neilan-Clary, Jimmy. 2009. *Le retour des morts-vivants*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Neilan-Clary, Jimmy. 2010. *Infection rouge*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Newashish, Chanouk. 2005. *Coueurs de nuit*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Newashish, Chanouk. 2005. *De l'origine des frites (et des rondelles d'oignons)* Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).

- Newashish, Chanouk. 2008. *Mes aïeux*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Newashish, Dahlia. 2007. *Les enfants perdus*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Niquay, Henman, W. 2007. *Kitaskino, Notre territoire*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Niquay, Herman N. 2007. *Kitaskino – Notre territoire*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Niquay, Mikon et Mariana 2006. *Ces feuilles qui racontent des histoires*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Niquay-Ottawa, Mariana. 2009. *Kir otci ntcotco (Pour toi maman)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Ottawa, Claudie. 2011. *Kokominokw ki witamakonohok (L'héritage de nos grands-mères)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Ottawa, Marie-Pier. 2010. *La tonsure*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Ottawa-Boivin, Ève. 2010. *Ni kokom mamie*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Érik. 2010. *Glitch*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Érik. 2011. *Souviens-toi*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Évelyne. 2008. *Des forêts de Kitcisakik aux forêts du Xingu*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Évelyne. 2005. *Nimadiziwin*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Évelyne. 2006. *Nous n'irons plus au bois*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Évelyne et Vince. 2006. *Kokom déménage*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).

- Papatie, Jeffrey. 2006. *Le guerrier*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Kevin. 2005. *L'Amendement*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Kevin. 2008. *Wabak*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Kevin. 2009. *Entre l'arbre et l'écorce*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Papatie, Vince. 2007. *Petit prince*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Petiquay, Fernand. 2010. *Je me souviens*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Petiquay Marie-Christine. 2009. *Masko nimiwin* (La danse de l'ours), Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Petiquay, Lucie Geneviève. 2012. *Meskino ka tcipatikohok* (*Chemin de croix*), Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Pinette, Melysa et Kanapeush Vollant. 2007. *Shaskashtueu ussinium*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Poucachiche, Lennon. 2006. *Blueberry Stars*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Poucachiche, Lennon. 2008. *Anikiwinik*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Poucachiche, Lennon et Dominique. 2008. *Bogedan*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Vassilou, Melissa. 2008. *La tente de l'espoir*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Vollant, Shikuan. 2010. *Menuatikushu nikamun* (Le chant du coeur), Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Warren Gunn, Ken. 2008. *Le prince*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).

- Wawashish, Paul-Émile. 2007. *Courage de vivre*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Wawatie, Emilio. 2010. *Anishnabe Aki*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Wawatie, Nodin. 2010. *Nodin*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Wawatie Nodin. 2012. *Nimiwin Minisino (Dance Warrior)*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Weizineau Yan-Lee. 2009. *Le démon d'Obédjiwan*, Office national du film, Productions des Beaux-Jours (Wapikoni Mobile).
- Vachon, Mathieu. 2010. *Wapikoni. Escalade à Kitcisakik*, Office national du film du Canada.

Courts et longs-métrages réalisés par des cinéastes autochtones (Amérique du Nord)

- Eyre, Chris. 1998. *Smoke Signals*, Miramax Films, Canada-États-Unis.
- Deer, Tracey. 2008. *Kanien'Keha: Ka/Living the Language*, Rezolution Pictures, Canada.
- Diamond, Neil. 2009. *Reel Injun*, Rezolution Pictures et Office national du film du Canada, Canada.
- Niro, Shelley. 1998. *Honey Moccasins*, Canada.
- Sioui-Durand, Yves. 2011. *Mesnak*, Productions Kunakan et Films de l'Isle, Canada.
- Wacks, Johnathan. 1989. *Pow-wow Highway*, Anchor Bay, États-Unis.

Courts et longs-métrages inuit

- Cousineau, Marie-Hélène et Ivalu, Madeleine. 2008. *Le jour avant le lendemain*, Igloolik Isuma Productions et KunukCohn Productions.
- Houston, John. 1998. *Songs in Stone*, Triad Films, Canada.
- Houston, John. 2007. *Kiviuk*, Drumsong Communications, Canada.

- Houston, John. 2009. *The White Archer*, Drumsong Communications, Canada.
- Houston, John. 2004. *Diet of Souls*, Drumsong Communications, Canada.
- Houston, John. 2001. *Nuliajuk, Mother of the Sea Beasts*, Drumsong Communications, Canada.
- Kunuk, Mary. 1996. *Unikausiq (Stories)*, Arnait Video Productions.
- Kunuk, Mary. 1996. *Aqtuqsi (Nightmare)*, Arnait Video Productions.
- Kunuk, Mary, Cousineau, Marie-Hélène. 2000. *Ningiura*, Arnait Video Productions.
- Kunuk, Zacharias, Cohn, Norman et Qulitalik Paulossie. 1995. *Nunavut (Our Land) – Épisodes 1 à 13*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 1999. *Nipi (Voice)*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2000. *Nanugiurutiga (My First Polar Bear)*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2001. *Ajainaa! (Almost)*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2002. *Arviq! (Bowhead!)*, Igloolik isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias et Qulitalik Paulossie. 2003. *Angakkuiit (Shaman Stories)*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2006. *Kiviaq vs Canada*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2009. *Exile*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias et Moro, Ian. 2010. *Inuit Knowledge and Climate Change*, Telefilm Canada et Igloolik Isuma productions.
- Kunuk, Zacharias. 2001. *Atanarjuat the Fast Runner*, Igloolik Isuma Productions.
- Kunuk, Zacharias. 2006. *The journals of Knud Rasmussen*, Igloolik Isuma Productions.
- Weetaluktuk, Jobie. 2005. *Qallunajatut (Urban Inuk)*, Igloolik Isuma Productions.

Films documentaires sur la culture inuit

- Arnaquq-Baril, Alethea. 2010. *Tunnit: Retracing the Lines of Inuit Tattoos*, Canada.

- Brown, Quentin. 1967. *Fishing at the Stone Weir: Part I*, Office national du film.
- Brown, Quentin. 1967. *At the Spring Sea Ice Camp: Part I*, Office national du film.
- Brown, Quentin. 1967. *At the Spring Sea ice Camp: Part II*, Office national du film.
- Flaherty, Robert. 1921. *Nanook of the North*, Pathépicture.
- Hart, Roger. 1973. *Labrador North*, Office national du film du Canada.
- Kenuajuak, Bobby. 1999. *My Village in Nunavik / Mon village au Nunavik*, Office national du film du Canada.
- Wilkinson, Douglas. 1949. *How to build an Igloo / Comment construire votre igloo*, Office national du film du Canada.
- Wilkinson, Douglas. 1953. *Angotee: Story of an Eskimau Boy / Angoti : Histoire d'un enfant esquimau*, Office national du film du Canada.
- Wilkinson, Douglas. 1953. *Au pays des jours sans fin*, Office national du film du Canada.
- Wilkinson, Douglas. 1952. *Land of the Long Day*, Office national du film du Canada.

Courts-métrages d'animation sur la culture inuit

- Booth, Allan. 1992. *The Northern Lights*, Office national du film du Canada.
- Hoedeman, Co. 1971. *Owl and the Lemming: an Eskimo Legend / Le hibou et le lemming: une légende esquimo*, Office national du film du Canada.
- Hoedeman, Co. 1973. *Owl and the Raven: an Eskimo Legend / Le corbeau et le lemming : une légende esquimo*, Office national du film du Canada.
- Leaf, Caroline. 1974. *Le mariage du hibou*, Office national du film du Canada.
- Mason, Bill. 1974. *In Search of the Bowhead Whale*, Office national du film du Canada.