

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le projet du Wapikoni mobile, médiation et représentation. Création audiovisuelle et
changement socioculturel dans la communauté atikamekw de Manawan.

Par
Catherine Laurent Sédillot

Département d'anthropologie
Faculté des études supérieures

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade Maître ès sciences en anthropologie

Août 2009

© Catherine Laurent Sédillot, 2009



6N
H
084
2009
V.030



Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le projet du Wapikoni mobile, médiation et représentation. Création audiovisuelle et
changement socioculturel dans la communauté atikamekw de Manawan.

présenté par :

Catherine Laurent Sédillot

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Robert Crépeau
président-rapporteur

Bernard Bernier
directeur de recherche

Jorge Pantaleon
membre du jury

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Bernard Bernier, pour sa disponibilité et son engagement exceptionnels ainsi que pour l'intérêt et la confiance qu'il m'a invariablement témoignée. M. Bernier, vous êtes pour moi un mentor que je me sens chaque jour plus privilégiée d'avoir.

Merci à Manon Barbeau ainsi qu'à tous ceux de l'équipe du Wapikoni mobile qui m'ont permis de réaliser mon projet de recherche. Merci surtout à Sarah, Joël et Éric de m'avoir généreusement reçue parmi eux et laissée les accompagner dans leurs activités pendant un mois.

Merci aussi à mes informateurs atikamekws, sans qui cette recherche n'aurait pas été possible, ainsi qu'aux enfants de Manawan qui m'ont, dès le premier jour, si chaleureusement accueillie.

Merci à Marie-Pierre Bousquet pour la gratuité de son écoute et de ses commentaires.

Merci aux filles du groupe de rédaction, aux assidus du 5 à 7 « berniesque » ainsi qu'à mes amis, plus particulièrement à François, Matthieu, Amélie et Élainé. Grâce à vous tous, j'ignore ce que signifie « l'isolement de la rédaction ». Amélie, ton amitié m'a été des plus précieuses ces trois dernières années.

Merci, particulièrement, à mon irremplaçable Steven, source intarissable d'encouragements, de réflexions et de réconfort. Steven, l'admiration que j'ai pour toi m'inspire.

Merci enfin à mes parents pour avoir toujours cru en moi et fait de mes aspirations personnelles les leurs à mon égard.

RÉSUMÉ

Prenant la forme d'une roulotte convertie en studio de production cinématographique, le Wapikoni mobile, fondé en 2004 par la cinéaste Manon Barbeau, fait escale au sein de plusieurs communautés autochtones du Québec afin de donner la possibilité aux jeunes qui y vivent de réaliser des courts métrages ou d'autres projets audiovisuels. Ce mémoire a pour but de cerner les effets de l'introduction du projet du Wapikoni mobile au sein de la communauté atikamekw de Manawan. L'objectif y est, plus précisément, de mettre en lumière les différentes manières par lesquelles celui-ci et les films réalisés dans son cadre participent à la dynamique du changement socioculturel qui s'y opère. Celles-ci sont rendues explicites à travers l'examen du portrait des participants au projet, de leurs réseaux sociaux et des bénéfices qu'ils retirent de leur expérience; des représentations sociales véhiculées ou négociées par les biais des films, de leur réception et de leur production et du sens que prend la pratique culturelle de la vidéo pour ceux qui s'y engagent et les membres de leur communauté et ce qu'il révèle.

Mots-clés : Anthropologie, changement social et culturel, jeunes autochtones, Atikamekws, Manawan, Wapikoni mobile, médias autochtones, médiation, représentation, guérison.

ABSTRACT

The Wapikoni mobile, which consists in a trailer converted to a cinematic production studio, was founded in 2004 by filmmaker Manon Barbeau. Since then, it travels and stops over at many Quebec indigenous communities in order to give young people the possibility to create their own short movie or other audiovideo project. The aim of this thesis is to define the effects led by the introduction of the Wapikoni mobile project inside Manawan, an atikamekw community. More precisely, its objective is to shed light on the different ways by which this project and the movies produced participate in the sociocultural dynamic of this particular community. Those are revealed by the exploration of the participants' profiles, their social network, and what they gain from their experience; of the social representations promoted or negotiated through movies, their reception and their creation; and of the meaning of video as a cultural practice for those who perform it and the community's members.

Keywords : Anthropology, social and cultural change, indigenous youth, Atikamekws, Manawan, Wapikoni mobile, indigenous media, meditation, representation, healing.

REMERCIEMENTS	v
RÉSUMÉS	vii
TABLE DES MATIÈRES	ix
<hr/>	
INTRODUCTION	1
Ancrage général du projet du Wapikoni mobile	1
Le Wapikoni mobile	3
Revue de littérature. L'anthropologie visuelle et les médias audiovisuels autochtones	6
Anthropologie et média	6
L'étude des médias audiovisuels autochtones	8
Lacunes de la littérature existante et problématique de recherche	9
Synthèse et plan du mémoire	11
<hr/>	
CHAPITRE 1. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE	13
1.1. Médias autochtones : médiation et représentation	13
1.2. Approche générale du changement socioculturel	17
1.2.1. Contact et changement. Critique du modèle de l'acculturation	17
1.2.2. Acteurs sociaux, structurations et représentations sociales	18
1.3. Retour sur la question	21
1.4. Méthodologie	23
1.4.1. L'entrée sur le terrain, un long processus	23
1.4.2. Manawan	24
1.4.3. Fondements et différents aspects de la méthodologie de recherche	26
<i>Analyses de contenu et revue de littérature</i>	27
<i>Observation participante et réflexivité</i>	28
<i>Entrevues</i>	29
1.4.4. Difficultés rencontrées	30
<hr/>	
CHAPITRE 2. LES JEUNES PARTICIPANTS ET LEUR RÉSEAU	33
2.1. Les « jeunes » participants, un groupe hétérogène	33
2.2. L'expérience de la production culturelle. Prendre part au Wapikoni mobile	34
2.3. Élite autochtone et réseaux sociaux. La dynamique politique interne de la communauté de Manawan	43
2.3.1. Les enfants de l'élite	43
2.3.2. Élite autochtone et réseaux sociaux	47
2.4. Synthèse. Changement et reproduction	52
<hr/>	
CHAPITRE 3. LES FILMS, LEUR RÉALISATION ET LEUR RÉCEPTION : LA FABRICATION ET LA REPRODUCTION DES REPRÉSENTATIONS SOCIALES	53
3.1. Le contenu des films, une analyse des principaux thèmes	53
3.1.1. La réserve et les jeunes	54
3.1.2. Le territoire et la forêt	57

3.1.3. L'intervention et l'éthique de non-interférence	59
3.2. Regard sur les jeunes réalisateurs autochtones	62
3.3. Les choix de réalisation	64
3.3.1. Réalisation et normes sociales	64
3.3.2. Les choix de sujets, l'aspect relationnel	66
3.4. La réception par les membres de la communauté	69
3.5. Synthèse. Changement socioculturel et médiation	72
<hr/>	
CHAPITRE 4. MÉDIATION INTERCULTURELLE ET REPRÉSENTATION DE SOI. RÉINTERPRÉTER SON HISTOIRE, SA CULTURE ET SON IDENTITÉ À TRAVERS LA PRATIQUE DE LA VIDÉO.	75
<hr/>	
4.1. Médiation interculturelle et résistance	76
4.2. La pratique culturelle de la vidéo. La représentation de soi pour soi	80
4.2.1. Montrer le meilleur de soi	82
4.2.2. Réinterprétation et médiation	86
4.3. Représentation et guérison	90
4.4. Synthèse	96
<hr/>	
CONCLUSION	99
<hr/>	
<i>Bilan de recherche</i>	99
<i>Le Wapikoni mobile, possibilités et limites actuelles</i>	101
<i>Du local au global</i>	104
<hr/>	
BIBLIOGRAPHIE	107
<hr/>	
FILMOGRAPHIE	116
<hr/>	
ANNEXE 1. LE WAPIKONI MOBILE, QUELQUES INFORMATIONS	xi
<hr/>	
ANNEXE 2 : COURTS MÉTRAGES RÉALISÉS DANS LE CADRE DU WAPIKONI MOBILE À MANAWAN (2004-2007)	xiii
<hr/>	
ANNEXE 3 : LISTES DES PERSONNES INTERROGÉES (FORMELLEMENT)	xxi

INTRODUCTION

Ancrage général du projet du Wapikoni mobile.

En 1966, Sol Worth et l'anthropologue John Adair entreprennent d'enseigner les rudiments du tournage et du montage à de jeunes autochtones Navajos, présupposant que les qualités formelles des films réalisés par ces derniers révéleraient des aspects de leur culture et de leur vision du monde inaccessibles autrement (1970). Au cours des quatre décennies qui se sont écoulées depuis cette première tentative de passer la caméra aux Autochtones, un ensemble d'événements et de phénomènes ont modifié leur rapport au monde, leur place dans l'espace social ainsi que leur conscience politique, culturelle et sociale. Parmi ceux-ci, dont la liste serait beaucoup trop longue pour être explicitée ici, l'entrée des médias de masse dans leurs communautés¹ a certainement été l'un des plus déterminants. Au Canada, c'est en 1967 que la télévision fit son entrée en territoire autochtone, sous la forme de vidéocassettes préenregistrées en français et en anglais seulement (Valaskakis, 2000). En 1973, suite à l'entrée en orbite du satellite Anik, plusieurs groupes inuits obtinrent, pour la première fois, un accès immédiat aux émissions de télévision du Sud du pays. Au cours des années 1970, si la plupart des communautés acceptèrent l'entrée de la télévision sur leur territoire, tous ne l'accueillirent pas avec le même enthousiasme; «it was embraced by many, passively accepted by others and vehemently opposed by others still» (David, 2005).

Cette expansion globale des télécommunications, couplée à l'accessibilité grandissante de nouveaux médias audiovisuels peu dispendieux, donna lieu, à partir des années 1980, à un phénomène sans précédent : l'appropriation et l'utilisation de ces nouvelles technologies de la représentation par les peuples autochtones pour servir leurs propres fins (Turner, 2002 :75). N'ayant aucune emprise sur leur représentation, étant confrontés aux stéréotypes véhiculés par les images et les discours dominants ainsi qu'à leur difficulté à pénétrer les médias occidentaux tant au niveau de la production que de la

¹ Dans le cadre de ce mémoire, j'emploierai le terme « communauté autochtone » pour désigner « un village qui constitue une réserve ou un établissement » (Bousquet, 2005 :16).

diffusion (Brisebois, 1983; David, 2005; Valaskakis, 2000), les Autochtones ont mis en oeuvre divers projets médiatiques. L'entrée des autochtones canadiens dans « l'ère de l'information » (Castells, 1999) s'est effectuée lorsqu'en 1969, devant les desseins « assimilationnistes » du *Livre Blanc*, plusieurs organisations établirent des postes de communication afin que les communautés, ainsi mises en réseau, puissent discuter des plans d'action pour l'avenir. C'est sur la base de ce projet, bien qu'à l'état embryonnaire, que fut fondée la *Independant Native Communication society* en 1970 (Valaskakis, 2000 : 82). Au cours de la décennie suivante, le programme *Accelerated Coverage Plan* (ACP) et le satellite Anik permirent la mise à l'essai de projets médiatiques interactifs, liant les communautés inuits de l'ensemble du Canada. En 1983, le rapport Thérien, concluant sur la nécessité d'accroître l'accès des Autochtones à la programmation et la distribution télévisuelle, déboucha sur le développement du *Northern Native Broadcast Access Program* (NNBAP). Parallèlement, le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) accorda une licence à la *Inuit Broadcast Corporation* et plus tard, à la *Television Northern Canada* (TVNC). Né de ce dernier projet, le canal APTN (*Aboriginal Peoples Television Network*), entré en onde en 1999, constitue à ce jour le premier réseau national de télévision autochtone du monde (Roth, 2000). Parallèlement, un nombre croissant (bien que toujours limité) de cinéastes autochtones indépendants comme Alanis Obomsawin, ont réussi à travailler avec l'Office national du film du Canada (ONF), principal organisme public de production et de diffusion filmique au pays, ou encore, comme Zacharias Kunuk et ses partenaires, à fonder leur propre compagnie de production : Igloodik Isuma (Ginsburg, 2002).

Parallèlement, au cours des années 1980 et 1990, la remise en question des fondements mêmes de l'anthropologie ainsi que la critique de « l'autorité ethnographique » (Clifford, 1998) et de la « représentation coloniale » (Said, 1989) entraînent de profondes ruptures, tant au plan théorique que méthodologique, au sein de cette discipline. Cette « crise de la représentation » (Marcus and Fisher, 1986) se manifesta en anthropologie visuelle par le questionnement de la politique de la représentation documentaire, soit de la manière dont on représentait les autres dans le cinéma ethnographique (Ruby, 1991). C'est à la suite de ces réflexions que furent mis sur pied le *Projet vidéo Kayapo* (Turner, 1990,

1991a, 1991b, 1992, 1995, 2002) et *la Vidéo dans les villages* (Cârelli, 1988), visant à permettre à ceux qui avaient toujours été devant les objectifs occidentaux de s'autoreprésenter, d'avoir accès aux médias audiovisuels.

La mise en œuvre de tels projets fut favorisée par le financement de fondations privées et de gouvernements nationaux et provinciaux, mais aussi d'agences internationales telles que l'UNESCO, fondées aux termes de la Seconde Guerre mondiale, période marquée par la montée du « paradigme » dominant de l'intervention (Escobar, 1995). Il semble en effet que, depuis l'après-guerre, les pays industrialisés estiment non seulement avoir la responsabilité d'aider ceux qui ont subi la colonisation et de « développer » les infrastructures et l'économie des pays du tiers-monde (*ibid.* : 22-23), mais aussi avoir le fin mot sur la manière d'intervenir auprès d'eux. Au Canada, cette volonté de décolonisation s'est manifestée, au cours des années 1960, par le passage de la représentation de l'autochtone comme « sauvage » à celle de « pauvre » (Lavoie, 2005 : 57) et, conséquemment, à celle « d'assisté » (Lessard, 2007 : 50). On remarque d'ailleurs qu'il est aujourd'hui difficile pour tout un chacun dans les sociétés dominantes de parler des Autochtones autrement qu'en termes de besoins et de nécessité d'action (*ibid.* : 51). C'est dans un tel contexte qu'est à situer la création du projet du Wapikoni mobile sur lequel ont porté mes recherches de maîtrise et qu'a été rendue possible sa concrétisation.

Le Wapikoni mobile

Au début des années 2000, la réalisatrice québécoise Manon Barbeau développe le scénario d'un long-métrage avec une quinzaine de jeunes Atikamekws² de Wemotaci (Corporation Wapikoni mobile, 2006 : 5). En 2002, sa plus proche collaboratrice dans ce projet, une des femmes les plus engagées de la communauté, Wapikoni Awashish, décède lors d'un accident de la route. C'est en sa mémoire que Mme Barbeau projette la création d'un lieu de rassemblement pour les jeunes autochtones, qui se concrétise, en 2003, par la création de la Corporation Wapikoni mobile et en 2004, par la transformation d'une

² L'ethnonyme Atikamek^w signifie poisson blanc, corégone (McNulty et Gilbert, 1981 : 213), et désigne les populations autochtones de Manawan, Opitciwan et Wemotaci.

roulotte – le Wapikoni mobile – en studio cinématographique ambulante. Celle-ci se veut un « lieu de rêve sans consommation, de rencontres entre pairs, d’expression, d’apprentissage, d’échange et de valorisation »³ pour les « jeunes »⁴ de 15 à 30 ans des Premières Nations du Québec. Elle circule aujourd’hui dans une douzaine de communautés accompagnée d’un « intervenant psychosocial » et de deux cinéastes dont le rôle est de former (par le biais d’ateliers pratiques) et d’assister les jeunes qui souhaitent y réaliser des films ou d’autres projets audiovisuels. Typiquement, dans chaque communauté, cette première phase du projet s’échelonne sur un mois, durée de l’escale de la roulotte, et se solde par une soirée de projection, présidée le plus souvent par Manon Barbeau, au cours de laquelle les jeunes participants présentent leurs films et vidéoclips⁵.

Premier projet d’intervention de ce genre au Canada, le Wapikoni mobile comporte en effet deux phases. Suite au passage répété de la roulotte dans les communautés, celles-ci peuvent s’engager dans la seconde phase, soit celle de la mise sur pied d’un studio permanent autogéré et du transfert définitif des connaissances aux jeunes, non seulement quant à l’ensemble des aspects de la réalisation de produits audiovisuels, mais aussi en ce qui a trait à la gestion des activités de production. À ce jour, trois communautés se sont dotées de tels studios, soit Kitcisakik (Nation algonquine), Mashteuiatsh (Nation montagnaise/innue) et Wemotaci (où le premier studio permanent a été fondé en janvier 2006). Plusieurs autres, dont Manawan, réserve de la Nation atikamekw où j’ai mené mes recherches et pu suivre les activités du Wapikoni mobile en octobre 2007, projettent de faire de même. Ultiment, l’objectif de la Corporation Wapikoni mobile est que l’ensemble des studios permanents s’unissent pour former la première coopérative de production audiovisuelle autochtone (Corporation Wapikoni mobile, *ibid.*).

³ Site web de la Wapikoni mobile : <http://www3.onf.ca/aventures/wapikonimobile/excursionWeb/> [consulté le 30 janvier 2007].

⁴ Je considère problématique le fait de regrouper l’ensemble des autochtones âgés de 15 à 30 ans dans la catégorie « jeunes ». J’emploierai moi aussi le terme « jeunes » pour désigner les participants du Wapikoni mobile, mais davantage dans le sens que prend ce concept au sein du champ de l’« anthropologie de la jeunesse » (Bucholtz, 2002).

⁵ Certains jeunes profitent également des installations du Wapikoni et des formateurs pour enregistrer leurs propres chansons. Néanmoins, contrairement aux films et vidéoclips, celles-ci ne sont pas toujours et pas toutes diffusées lors des soirées de projection. Souvent, les jeunes préfèrent ne pas les faire entendre aux autres, comme ce fut le cas lors de mon passage dans la communauté. C’est pour cette raison, mais aussi parce j’ai centré mes recherches sur les représentations à travers les images, que j’ai choisi de ne pas traiter des productions musicales isolément dans le cadre du présent mémoire.

Si, au départ, les objectifs premiers du projet du Wapikoni mobile étaient de procurer aux jeunes des moyens de s'exprimer, de développer leurs talents artistiques et de les tirer de leur cadre de vie habituel, ceux-ci ont été quelque peu adaptés aux exigences des divers et nouveaux partenaires financiers⁶ du projet. Par exemple, le financement d'organisations telles que Service Canada, dont le programme « Connexion compétence » vise à aider les jeunes faisant face à des obstacles à l'emploi, ainsi que du ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, a nécessité que les priorités du projet s'orientent d'avantage vers « l'intervention sociale » et le « développement des compétences » (Corporation Wapikoni mobile, *ibid.* : 7). En revanche, certains de ces partenaires ont convenu de réduire les contraintes qu'ils imposaient au projet, à la demande de ses organisateurs. Par exemple, alors qu'à ses débuts, le projet visait (en théorie) uniquement les jeunes chômeurs et décrocheurs (dans une perspective de réinsertion sociale), il s'adresse aujourd'hui à l'ensemble des jeunes de 15 à 30 ans, peu importe leur statut professionnel. Les activités de la corporation sont donc ajustées chaque année, les objectifs officiels de celle-ci oscillant constamment, depuis sa création, entre ceux des membres de son conseil d'administration⁷ et ceux des organismes subventionnaires.

Depuis ses débuts, mais surtout depuis l'entrevue accordée par Manon Barbeau le 8 octobre 2006 à l'émission *Tout le monde en parle*, diffusée à Radio-Canada, le Wapikoni mobile occupe de plus en plus de place dans l'espace public. Ses activités de diffusion, allant de la projection des films des jeunes lors de divers festivals à la participation d'organisateur et de participants autochtones à divers événements spéciaux (colloques, semaine de la culture, etc.), se multiplient chaque année, tant sur les scènes locale et nationale qu'internationale. Si le projet a déjà suscité l'intérêt d'un grand nombre de journalistes des médias dominants, il n'a cependant jamais fait l'objet d'une analyse anthropologique.

⁶ Voir annexe 1 (Liste complète des partenaires financiers)

⁷ Voir annexe 1 (Membres du conseil d'administration)

Revue de littérature. L'anthropologie visuelle et les médias audiovisuels autochtones.

Anthropologie et média

Cette absence de littérature ethnologique sur ce projet pourtant unique en son genre au pays n'a d'ailleurs rien de particulièrement étonnant. En effet, malgré l'influence politique, économique et culturelle considérable qu'ont les médias sur les communautés locales, nationales et globale, il demeure plutôt non conventionnel en anthropologie d'accorder son attention aux individus et aux groupes qui les produisent (Ginsburg, 1991; Mahon, 2000; Spitulnik, 1993). Cette tendance se révèle d'ailleurs particulièrement marquée lorsque les producteurs culturels en question proviennent de groupes minoritaires ou autochtones, un phénomène assez récent. Selon Ginsburg, ceci est en partie dû « to the theoretical foci anthropologists carry into the field that have not expanded to keep up with such changes » (1991 :93). Certains anthropologues, préoccupés d'authenticité et de tradition, ne souhaitent tout simplement pas explorer le sens et les implications de ces nouvelles pratiques culturelles pour ceux qui s'y engagent.

Un certain nombre de chercheurs en sciences sociales s'y sont néanmoins attardés depuis le début des années 1970. Ils se sont intéressés aux divers aspects de la production des médias et de leur réception à l'intérieur et à l'extérieur des groupes qui les réalisent. Certains d'entre eux se sont penchés sur les professionnels travaillant au sein de l'industrie culturelle dominante et sur l'impact des médias de masse sur les localités. D'autres ont centré leurs recherches sur ceux qui s'engagent dans les activités médiatiques en dehors de ces institutions, tels que les individus et groupes du tiers-monde (par ex. Bikales, 1997), les activistes gais et lesbiennes (par ex. Juhasz, 1995) et les Autochtones.

Tant les uns que les autres proposèrent le plus souvent une analyse soit utopiste, soit grandement pessimiste des effets transformateurs des médias. Les penseurs de l'école de Francfort, mais aussi Barthes (1980), envisagèrent les produits médiatiques de masse comme des formes d'art inférieures, acceptées globalement par une audience passive, tendant à stabiliser l'ordre social établi (Simonis, 1992) et à engendrer l'homogénéité

culturelle. Leur modèle d'analyse, désigné comme celui du « Faustian Contract » par Ginsburg (1991, 1995), repose sur l'idée que la « culture traditionnelle » est une chose bonne et authentique, nécessairement pervertie par les changements qu'implique le contact avec la technologie et les médias, produits de la culture de masse (Ginsburg, 1995). Ainsi, selon ces auteurs, même lorsqu'utilisées par les communautés autochtones elles-mêmes, ces technologies audiovisuelles n'auraient pour eux que des conséquences dévastatrices. Dans la même optique, plusieurs appréhendèrent ces médias comme un instrument de domination, comme la manifestation, ou plutôt le symptôme de l'impérialisme culturel occidental (Schiller, 1976), ou encore comme l'entrée de l'hégémonie de l'État et des pouvoirs corporatifs dans la vie quotidienne (Tunstall, 1977). Si ces auteurs ont le mérite d'avoir reconnu les relations entre l'économie, l'art, l'idéologie et le pouvoir (Mahon, 2000 : 472), on peut leur reprocher d'accorder trop d'importance aux déterminants globaux du changement social et de nier complètement la capacité d'action des agents sociaux.

À l'opposé, une vague de chercheurs, les tenants de la « active audience/popular pleasures position » centrèrent leurs recherches sur la micropolitique de la réception, soulignant le caractère imprévisible de la manière dont les tendances et besoins locaux peuvent réfracter le discours « hégémonique » contenu dans les médias nationaux et internationaux (Mazzarella, 2000 : 350). Dans la même optique, des auteurs comme Fiske (1987) et McLuhan (1964) s'enthousiasmèrent devant ce qu'ils pensaient être le potentiel extraordinaire des nouvelles technologies de créer des démocraties électroniques et des villages globaux.

Si la thèse de l'impérialisme culturel sous-estime la complexité du processus de réception, le modèle de « l'active audience » néglige de son côté certains aspects de la production et de la diffusion. En effet, les auteurs qui conçurent l'introduction de nouveaux médias dans les communautés du monde entier comme l'occasion d'un contact bénéfique pour ces dernières ont souvent, en s'attardant essentiellement à la réception au niveau local, familial ou même individuel, détourné leur attention critique des institutions et intérêts de l'industrie culturelle (Mazzarella, 2000 : 350). S'ils ont eu raison de reconnaître l'important potentiel d'action et d'adaptation des individus et des groupes, ils semblent, pour la plupart,

avoir fait fi des relations de pouvoirs et d'inégalité inhérentes à tout processus de contact et d'échange culturel et présupposé que les médias n'ont, en eux-mêmes, rien de politique. Pourtant, déjà en 1964, Marcuse soutenait qu'il n'était plus possible de parler de « neutralité » de la technologie.

Je suis d'avis, à l'instar de Ginsburg, qu'un modèle d'étude des médias, pour être pertinent, se situe entre ces deux extrêmes. Il doit tenir compte de l'hybridité des cultures, de leurs changements constants, de la capacité d'adaptation des individus et des groupes, mais aussi mettre en lumière l'impertinence de notions comme celles d'authenticité et de pureté culturelle pour comprendre les identités contemporaines (1995 : 260).

L'étude des médias audiovisuels autochtones

C'est d'ailleurs une telle approche qui sous-tend le travail d'un nombre croissant de chercheurs en anthropologie visuelle, s'intéressant au sens et aux effets de l'utilisation et l'appropriation des médias audiovisuels par les aborigènes australiens (Ginsburg, 1991, 1993, 1994a, 1994b, 1995; Michaels, 1986), par les Océaniens (Sullivan, 1993) ainsi que par les autochtones d'Amérique du Nord et du Sud (Carelli, 1988; Ginsburg, 2002, 2003; Huhndorf, 2003; Leuthold, 1998; Turner, 1990, 1991a, 1991b, 1992, 1995, 2002; Worth et Adair, 1970, 1972).

Worth et Adair, grandement influencés par les théories de la communication et les théories linguistiques, s'intéressèrent principalement à la grammaire et au style narratif des films réalisés par les jeunes Navajos, à leurs méthodes sémantique et syntaxique de structurer l'image (1970 : 9). Les chercheurs qui suivirent leurs traces accordèrent quant à eux davantage leur attention aux processus sociaux et culturels à l'œuvre à travers les vidéos et films autochtones ainsi qu'aux relations sociales entourant la fabrication d'images. Ils mirent en lumière l'utilisation des médias audiovisuels par les groupes autochtones à des fins politiques; comme outils d'activisme, soit de mobilisation, de revendication et de négociation avec la société dominante, tant sur les scènes nationales qu'internationale (Conklin 1995; Turner, 1992, 2002). Ils levèrent également le voile sur

les processus d'archivage (des pratiques et savoirs ancestraux) et de revitalisation culturelle à l'œuvre à travers ces productions médiatiques, ainsi que sur la communication intergroupe permise par ces nouvelles technologies (Carelli, 1989; Frota, 1995; Turner, 1987, 1991a). Ils discutèrent aussi de l'émergence d'une esthétique autochtone par le biais des médias (Ginsburg, 1994; Leuthold, 1998) et insistèrent sur l'importance de prendre en compte les dynamiques locales, nationales et globales dans lesquelles ces projets d'appropriation s'inscrivent (Ginsburg, 1991).

Si ces auteurs ont principalement mis l'emphase sur les aspects positifs de l'utilisation des médias audiovisuels par les autochtones, d'autres ont émis quelques réserves et critiques quant à ces analyses et conclusions (Conklin, 1995; Faris, 1993; Jackson, 1995; Weiner et al., 1997). Conklin (1995) et Jackson (1995) ont, par exemple, exposé les effets pernicioeux de certaines formes d'autoreprésentation. Ils ont attiré l'attention des chercheurs sur le fait que certains groupes autochtones médiatisent leur « culture » (dont les anthropologues leur avaient annoncé la valeur –Wright, 1998) d'une manière essentialisée. En se présentant d'une manière qui corresponde aux critères de « l'indianité » tels que définis par les gouvernements nationaux et les organisations internationales, ces derniers s'assurent d'obtenir la reconnaissance et le financement de ces derniers, mais aussi de gagner la faveur de l'opinion publique. Cette autoreprésentation stratégique que Prins appelle la « primitivist formula » (2002), bien qu'avantageuse à certains égards, renforcerait paradoxalement les stéréotypes que les Autochtones tentent de démentir aujourd'hui. D'autres, comme Faris (1992, dans Turner, 1992), qui partageant les présupposés des penseurs de l'école de Francfort à l'égard des médias, ont dénigré le projet Kayapo et ses semblables en soutenant que la représentation, en tant qu'entreprise occidentale, corrompt nécessairement la subjectivité des non-Occidentaux.

Lacunes de la littérature existante et problématique de recherche

Le survol de ce corpus pourtant diversifié révèle que certains aspects de la production et de la réception de produits audiovisuels autochtones n'ont été, à ce jour, que peu explorés. En effet, les auteurs s'intéressant aux dynamiques du changement

socioculturel dans lesquels s'insèrent et sur lesquels agissent ces initiatives d'appropriation et d'utilisation des médias audiovisuels se sont toutefois beaucoup moins penchés sur trois points en particulier.

Le premier consiste en la manière dont ces projets médiatiques, le contenu des films et vidéos produits par les Autochtones ainsi que leur réalisation et diffusion modifient ou reproduisent les représentations sociales, tant à l'intérieur de leurs communautés qu'à l'extérieur de celles-ci, au sein des sociétés dominantes (pour des exceptions, voir Hall, 1980 et Turner, 1992). Le second concerne les producteurs culturels eux-mêmes. Qui sont ceux qui s'engagent dans les pratiques médiatiques et pourquoi le font-ils? Qu'en retirent-ils et comment sont-ils perçus par les autres membres de leur communauté? Worth et Adair, cherchant indirectement à répondre à ces questions, avaient eux-mêmes recruté un échantillon varié de jeunes Navajos, susceptibles de traiter de sujets différents dans leurs films, selon leurs aptitudes et leurs intérêts (1970 :14). Terence Turner (1991, 1992, 2002) est depuis le seul à s'être préoccupé du rôle, du statut et des ambitions des réalisateurs autochtones au sein de leur communauté. Le troisième s'articule autour des questions de politique interne aux communautés autochtones où sont utilisés les médias audiovisuels comme la vidéo. Seuls Turner (1991), Michaels, (1986) et Sullivan (1993) ont abordé l'impact des réseaux sociaux, des intérêts divergents et des divisions politiques internes sur l'organisation et le fonctionnement de ces projets médiatiques et la manière dont ces projets consolident, modifient ou encore mettent en lumière les dynamiques politiques déjà opérantes.

Mon projet de recherche de maîtrise se situe donc en continuité, mais surtout en complémentarité avec les travaux des anthropologues visuels s'intéressant aux impacts de l'autoreprésentation autochtone, dont Ginsburg, Turner et Sullivan. En effet, si je partage leurs acceptions de plusieurs concepts et la plupart de leurs présupposés méthodologiques (ce que nous verrons au chapitre suivant), il m'apparaît inconcevable d'aborder la complexité des changements socioculturels induits par l'utilisation des médias audiovisuels par les Autochtones sans explorer les trois ensembles de thèmes et de questions qui viennent d'être explicités. C'est d'ailleurs pourquoi, centrant mes recherches de maîtrise

sur la manière dont le projet de création audiovisuel qu'est le Wapikoni mobile participe à la dynamique du changement socioculturel de la communauté de Manawan, je me m'y suis particulièrement attardé. Plus précisément, j'ai cherché, par le biais de mes recherches, à répondre à la question suivante : en quoi le projet du Wapikoni mobile et les films réalisés dans son cadre constituent-ils des vecteurs de changement et/ou de reproduction socioculturel pour la communauté atikamekw de Manawan?

Dans ce sens, mon projet de recherche participe à combler les lacunes de la littérature existante dans le champ de l'anthropologie visuelle. De plus, en tant qu'étude novatrice de processus sociaux tels que la production et la transformation culturelle, l'autodétermination et l'autoreprésentation, il s'inscrit dans la lignée des travaux ethnographiques portant sur les autochtones d'Amérique du Nord réalisés depuis le début du 21^e siècle (Turner Strong, 2005 : 254) et contribue à enrichir la littérature amérindianiste.

Synthèse et plan du mémoire

La présente introduction a ainsi permis, d'une part, de dresser un portrait du contexte dans lequel l'émergence et la concrétisation du projet du Wapikoni mobile ont été rendues possibles et, d'autre part, de situer mon projet de recherche de maîtrise dans le champ de l'anthropologie visuelle et plus précisément de l'anthropologie des médias autochtones. Avant d'aborder la complexité du problème à l'étude, il m'apparaît nécessaire d'explicitier certains concepts, centraux à l'étude anthropologique des médias audiovisuels, mais aussi d'exposer l'approche qui a sous-tendu la présente recherche, tant au plan théorique que méthodologique, ce à quoi le prochain chapitre sera dédié. Les trois chapitres suivants porteront spécifiquement sur les différentes manières dont le projet du Wapikoni mobile et les films réalisés par les jeunes dans le cadre de celui-ci participent de la dynamique du changement socioculturel dans la communauté de Manawan, y constituent des vecteurs de continuité ou de transformation. Je répondrai en effet à ma question de recherche en dressant un portrait des participants du projet et de leurs réseaux sociaux et en explicitant ce qu'ils retirent de leur expérience du projet (Chapitre 1), en discutant de la manière dont les représentations sociales dominantes dans la communauté sont négociées à travers les films

réalisés, leur réception et leur production (Chapitre 2) et en explorant le sens que prend la pratique culturelle de la vidéo pour ceux qui s'y engagent et les membres de leur communauté et ce qu'il révèle (Chapitre 3).

CHAPITRE 1. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Avant d'aborder la manière dont l'utilisation du média audiovisuel de la vidéo, la réalisation et la diffusion des films produits par les jeunes de Manawān dans le cadre du projet du Wapikoni mobile constituent des vecteurs de changement socioculturel pour cette communauté, il m'apparaît nécessaire de procéder à quelques spécifications d'ordres théorique et méthodologique. Tout d'abord, en me fondant principalement sur les écrits d'anthropologues visuels, j'explicitai mon acception du concept de médias autochtones en le liant aux notions de médiation et de représentation. Je préciserai préalablement ce qui distingue les médias autochtones des autres formes médiatiques. J'exposerai ensuite l'approche générale du changement socioculturel qui a sous-tendu la présente recherche ainsi que le rôle qu'y tiennent les représentations sociales et discuterai la problématique à l'étude à la lumière de celle-ci. Je reviendrai enfin sur le plan général de ce mémoire et conclurai ce chapitre en discutant de la méthodologie de recherche qui a été privilégiée.

1.1. Médias autochtones : médiation et représentation

Selon le *American College Dictionary*, un « média » est, entre autres, « an intervening substance, through which a force acts or an effect is produced [...] an agency, means or instruments » (dans Ginsburg, 1995 :265). Cette notion renvoie directement à celle « de réaliser une médiation » (*to mediate*), « to act between parties to effect an understanding, compromise, reconciliation » (*ibid.*). Considérant ces définitions, on comprend d'emblée ce qu'ont en commun les médias autochtones, le cinéma ethnographique et les médias des autres groupes minoritaires. Ils sont tous destinés à communiquer de l'information à propos d'une identité sociale, d'une « culture », à faire le pont (dans le sens de *to mediate*) entre les individus et les groupes, entre les différents lieux et moments de l'histoire, ainsi qu'à réduire la distance qu'instaurent les préjugés (Ginsburg, 1995 : 265).

Il existe néanmoins des différences fondamentales entre les types de médiations qui s'opèrent à travers ces différents genres (Ginsburg, 1997; Turner, 1997, 2002). Selon

Turner, l'action de réaliser un vidéo, lorsque performée par un membre d'une communauté autochtone, « begins to mediate a variety of social and political relationships within the indigenous community in a way that has no exact parallel when the video maker is an outsider » (2002 :78). D'ailleurs, contrairement aux cinéastes-ethnographes, les réalisateurs autochtones se réfèrent au même ensemble de catégories culturelles, notions de représentation, valeurs esthétiques et considérations de ce qui est socialement et politiquement important que ceux dont ils filment les actions (Turner, 1992 :8).

Dans la même optique, Ginsburg considère que les médias autochtones constituent une forme particulière d'activisme culturel et un genre émergent, se distinguant du cinéma national et indépendant des Nations du tiers-Monde de par les conditions historiques et institutionnelles différentes dans lesquelles ils se sont développés (1995). Selon cette dernière, concevoir les médias autochtones comme tels, c'est reconnaître que les peuples autochtones envisagent eux-mêmes leur situation politique, historique et culturelle comme distincte de celle des minorités ethniques et que ces différences sont susceptibles d'orienter leur utilisation des médias (1995 :257). C'est dans ce sens qu'elle définit les médias autochtones (*indigenous media*) comme « a means of self-expression that necessarily involves the political state of affairs for first nations and indigenous people who struggle against ongoing forces of subordination or neocolonial circumstances in combination with the institutional apparatuses and representational forms of media industries and technologies » (Ginsburg 1993 : 558).

De cette courte discussion ressort ainsi un aspect important des médias autochtones : leur fonction, leur nature de médiation. C'est d'ailleurs dans ce sens que Ginsburg suggère de les concevoir comme des « cultural media », réalisés par le biais de technologies occidentales afin de « médiatiser la culture » entre des groupes sociaux, des sociétés et des générations, créant une compréhension mutuelle entre des groupes éloignés spatialement ou séparés par des pratiques sociales (1991 : 104). Par le concept de « cultural media », Ginsburg tente de faire en sorte que le terme « média » ne soit plus uniquement

compris en termes de technologie de la représentation, mais renvoie plutôt au processus social de « médiation » qui leur est inhérent (1991).

Ce processus peut également s'effectuer à l'intérieur des communautés autochtones où les médias audiovisuels sont utilisés. En effet, les films et vidéos autochtones ne sont pas réalisés que pour les autres. Ils constituent à la fois des processus et des produits culturels où l'identité et la « culture » des groupes qui les génèrent sont perpétuellement réinventées, réinterprétées. Ce sont des moyens de création culturelle qui réfractent et recomposent des éléments provenant tant de leur groupe que de la société dominante (Ginsburg, 1991). C'est dans cette optique que Myers (1994) présente ces médias audiovisuels comme des lieux de « culture making », permettant de réimaginer l'espace de l'autochtonie, et que Turner suggère des les aborder comme des sites de construction consciente d'une représentation de soi (1991). C'est d'ailleurs aussi dans ce sens que Bourdieu aborde les représentations comme des énoncés performatifs, contribuant à produire, à faire advenir ce qu'apparemment elles décrivent ou désignent (1982 :135) et que Stuart Hall affirme qu'elles consistent en des lieux non seulement expressifs, mais surtout formateurs (1988 : 27). La représentation de soi, cette dimension inhérente à l'utilisation des médias audiovisuels par les Autochtones, est à concevoir comme un processus de construction historiquement situé qui s'accomplit selon des paramètres institutionnels et sociologiques qui peuvent à la fois limiter et créer des possibilités (Mahon, 2000 : 470).

Parce que les médias audiovisuels permettent justement de s'engager dans un processus de création culturelle, les Autochtones s'y représentent d'une manière qui fasse sens pour eux, qui leur permette de refonder leur identité collective, à la fois ancrée dans leur histoire et orientée vers leur futur. C'est dans ce sens que Ginsburg affirme que les médias autochtones fournissent des « screen memories » pour les communautés locales (2002), dirigés vers la médiation de ruptures temporelles et historiques (1995 : 265). Selon cette dernière, les Autochtones se servent des « screen media » non pour masquer, mais bien pour récupérer leurs propres histoires (2002 : 40), afin d'affirmer leur position dans le présent d'une manière qui puisse accommoder la réalité contemporaine. Ces histoires, reformulées, réinterprétées et racontées à travers les médias fournissent donc de puissantes

« fictions mobilisatrices » (Simonis, 1992 : 11) pour ces communautés.

Cette idée que les médias autochtones permettent aux membres des communautés qui les produisent de se connaître, de s'associer à un passé et un futur partagés, renvoie à notre avis directement au concept de « médiations narratives » tel qu'employé par Ricoeur (1991). En effet, selon ce dernier, le soi ne se connaît, ou plutôt ne s'interprète que par objet, par « signes culturels » interposés :

« The refiguration by narrative confirms this aspect of self-knowledge which goes far beyond the narrative domain, namely, that the self does not know itself immediately, but only indirectly by the detour of the cultural sign of all sorts which are articulated on the symbolic mediations [...]. Narrative mediation underlines this remarkable characteristic of self-knowledge – that it is self-interpretation (1991 :198). »

L'objectivation et la représentation sont en effet intrinsèques à toute forme de connaissance de soi. Dans la même optique, Valaskakis affirme que parce que nous construisons qui nous sommes à travers un processus d'identification aux images et aux narrations qui dominent nos manières de voir et de représenter le monde, les médias contribuent à la formation de l'identité sociale (2000 : 76). Autrement dit, les productions médiatiques représentent une forme d'altérité pour ceux-là mêmes qui les génèrent, altérité dont est tributaire toute synthèse identitaire (Freitag, 2002). Les représentations médiatiques génèrent ainsi ce que Conklin a appelé les « self-reflexive encounters » (1997), des réflexions collectives et individuelles constructives au sein des groupes. De plus, parce qu'elles relèvent de l'imagination, celles-ci peuvent y avoir une force thérapeutique (Bachelard, 1943).

À la lumière de cette discussion, on comprend que c'est le caractère social du média qui m'intéresse ici, et non sa nature technologique (bien que celle-ci exerce une influence sur les paramètres de la représentation). Dans le cadre de ce mémoire, je suggère ainsi d'appréhender les médias autochtones comme une forme de « representing culture » (Myers, 1991), soit à la fois une dimension de leur production de soi et un moyen par lequel ils communiquent avec leur auditoire non indien. Ces produits médiatiques constituent

aussi souvent des documents sociaux et politiques qui peuvent s'avérer fort utiles à des fins de mobilisation, de négociations et de revendications lors de conflits, tant au niveau local qu'international⁸. Outils d'archives, elles confèrent une autre réalité aux événements vécus par les Autochtones, donnant à certaines actions privées et contingentes un caractère public et fixé dans le temps.

Considérant leur potentiel dans la construction culturelle et identitaire, les médias autochtones semblent aujourd'hui tenir un rôle prépondérant dans l'avenir de leurs communautés et dans le changement socioculturel qui s'y opère. Pour comprendre précisément la mesure de ce rôle, il apparaît important de présenter l'approche du changement qui a été privilégiée.

1.2. Approche générale du changement socioculturel

Avant de passer à l'explication de cette approche comme telle, il convient néanmoins, à mon avis, de faire ici un petit aparté concernant l'angle à partir duquel j'aborde le changement social résultant du contact entre deux systèmes sociaux. Cela permettra de mieux comprendre la manière dont j'envisage les sociétés autochtones contemporaines.

1.2.1. Contact et changement. Critique du modèle de l'acculturation

Plusieurs auteurs en sciences sociales ont appréhendé les transformations socioculturelles qui ont résulté des contacts des groupes autochtones avec la société eurocanadienne en termes d'acculturation. À l'instar de Tanner (1979), je m'oppose au modèle de l'acculturation graduelle tel qu'énoncé par Murphy et Stewart (1956, dans Tanner 1979 :63) et appliqué à l'étude des communautés autochtones; un modèle selon lequel la société eurocanadienne se serait imposée sur un monde local préconstitué, voire inchangé, « pur » de tout contact, dont les traits et configurations culturels auraient été

⁸ Les recherches de Terence Turner sur les Kayapo du Brésil nous fournissent à ce sujet quelques exemples (1992, 2002).

progressivement remplacés par ceux introduits par la société dominante (Tanner, *ibid.* :66). Je suis d'avis que s'il est évident que les sociétés postcoloniales autochtones ne sont plus ce qu'elles étaient (au moment des premiers contacts) elles ne sont cependant pas devenues eurocanadiennes pour autant. De plus, à s'en tenir aux tenants de ce modèle, « la part de libre décision et d'arbitraire qui est laissée aux acteurs (autochtones) semble se réduire à rien et l'on pourrait croire qu'ils n'ont (eu) d'autres choix que de s'adapter aux systèmes importés » (Bourdieu, 1977 : 14).

Selon Tanner, un portrait plus juste du processus de contact entre les systèmes sociaux peut être obtenu si on l'aborde dans une perspective transformationnelle (*ibid.* :63). Dans la même optique, Comaroff (1985) utilise le concept d'« articulation » pour mettre en lumière la manière dont les nouvelles formations qui émergent du contact de deux systèmes ne doivent pas être considérées comme « traditionnelles » ou « occidentales », mais plutôt comme des amalgames d'éléments anciens et nouveaux, appropriés et adaptés localement (1985 :153-154).

Je considère donc les sociétés autochtones d'aujourd'hui comme le produit original de circonstances historiques particulières, comme le fruit de l'articulation de deux systèmes sur fond de rapports de pouvoir inégaux (rapports qui ont eu et ont encore une incidence sur la tendance de cette articulation). Je présuppose conséquemment que ces sociétés peuvent changer et s'adapter sans marquer leur propre fin. Si cette prémisse peut sembler triviale pour certains, il me semblait toutefois nécessaire d'en faire mention puisque non seulement elle ne semble pas faire l'unanimité dans le domaine des études amérindianistes, mais elle constitue la pierre angulaire de ce mémoire.

1.2.2. Acteurs sociaux, structurations et représentations sociales

L'approche générale explicitée au cours des paragraphes qui suivent se fonde sur les écrits d'auteurs en sciences sociales, dont Jean et John Comaroff (1991), Giddens (1979), Bernier (2005) Bourdieu (1977, 1979) et Jodelet (1989) et repose sur trois principes de base. Le premier est que le monde socioculturel est organisé et donc structuré; une

structuration néanmoins imparfaite (partielle) et historiquement située, conséquemment temporaire et sujette à changements (Bernier, 2005). Le second est que le changement social, le changement de ces structurations, passe (entre autres) par la transformation des *représentations* sur lesquelles les individus et les groupes fondent leurs pratiques (représentations qui sont elles-mêmes reproduites ou contestées par ces derniers). Le troisième, qui découle logiquement du précédent, est qu'il existe un rapport dialectique, une interdépendance entre les activités des acteurs sociaux et les structures sociales (ou structurations) (Giddens, 1979).

La position de départ est que la réalité sociale est organisée et donc structurée, tant au niveau du sens, des rapports sociaux que des activités (Bernier, 2005 :13). Au sein de chaque groupe ou société, il existe en effet, à différents moments, des signes, des idées et des manières de faire qui semblent avoir été fixés dans des temps immémoriaux, faisant partie du sens commun (Bourdieu, 1977; Comaroff et Comaroff, 1991). Allant de soi pour la majorité des individus qui composent ce groupe, elles ne sont pas directement contestées. C'est ce que les Comaroff désignent par leur concept d'*hégémonie*, soit cet ensemble de construits et de conventions à propos du monde, ce système articulé de significations, de valeurs et de croyances (ce que ces mêmes auteurs appellent l'*idéologie*) qui en est venu à être largement partagé et à sembler naturel pour les membres d'une communauté politique entière (1991 : 24). Ces structurations, relativement stables dans le temps, sont historiques, en ce sens qu'elles ont été constituées par des pratiques individuelles et collectives à partir de structurations antérieures; elles s'avèrent donc susceptibles d'être transformées. Mais justement, comment ces transformations sociales adviennent-elles?

Au sein d'une société, il existe, parallèlement à l'idéologie dominante (hégémonique), des idéologies divergentes, propres à certains groupes minoritaires ou « dominés ». Selon les Comaroff, le débat autour des idéologies dominantes s'ouvre lorsque la contradiction entre le monde tel que représenté (tel qu'hégémoniquement constitué) et le monde tel qu'expérimenté (tel que pratiquement appréhendé) devient plus évidente et plus insupportable (1991 :26). En effet, les modes de faire et de penser dominants, intégrés par les individus au cours du processus de socialisation, « peuvent être

inadéquats par rapport à ce que diverses catégories de personnes vivent, ce qui mène à des rejets plus ou moins confus, plus ou moins partiels » de ceux-ci (Bernier, 2005 :15). Sans que ces individus et ces groupes n'élaborent d'idéologies opposantes, de stratégies de résistance articulées à l'idéologie dominante, ils développent des représentations divergentes qu'ils exposent et font valoir à travers leurs pratiques quotidiennes (*ibid.* :13; Comaroff et Comaroff, 1991 : 27) et les images qu'ils produisent.

Ces *représentations sociales* peuvent être définies comme « des ensembles d'opinions, d'informations et de croyances associées à un objet donné » (Moliner, 2001:15). À l'instar des idéologies dont elles font partie et qui les sous-tendent (Comaroff et Comaroff, 1991; Deloria, 2004; Jodelet, 1989 :52), elles sont définies dans un cadre sociotemporel particulier. Elles offrent aux personnes qui les entretiennent un code explicite « pour leurs échanges et un code pour nommer et classer de manière univoque les parties de leur monde, de leur histoire individuelle ou collective » (Moscovici, 1961, dans Bonardi et Roussiau, 1999 :21; voir aussi Jodelet, 1989 :47), mais aussi pour expliquer, comprendre le réel et agir concrètement, de manière cohérente, sur lui (Bonardi et Roussiau, 1999 : 25; voir aussi Bourdieu, 1980, 1982; Comaroff et Comaroff, 1991). Les représentations sociales peuvent donc être conçues comme des idées élaborées et mises en pratique par des acteurs sociaux (Moscovici et Farr, 1984 :19). Elles sont aussi liées au pouvoir en ce qu'elles reproduisent ou contredisent les visions dominantes et parce qu'elles sont enjeux de luttes, explicites ou latentes (Bourdieu, 1979 : 560; Jodelet, 1989 :52).

Autrement dit, en tant que structuration de sens, les représentations sont à la fois contraignantes – en ce qu'elles régulent et orientent les actions des individus et des groupes – et permissives, en ce qu'elles constituent des bassins de ressources dans lesquels ces derniers peuvent puiser de différentes manières pour agir. Elles dirigent les actions des acteurs sociaux (sans pour autant les déterminer), mais dépendent cependant de celles-ci pour se maintenir formellement et historiquement. D'un côté, les acteurs reproduisent les représentations dans le cours de leurs actions quotidiennes, mais de l'autre, l'insertion physique et matérielle de ces derniers et de leurs actions dans le monde, où les conditions d'existence sont changeantes, implique également une possibilité de transformation de ces

structurations (Giddens, 1979; Bonardi et Roussiau, 1999 :25). C'est dans ce sens qu'il existe un rapport dialectique entre les représentations et les acteurs sociaux.

On comprend donc mieux maintenant la manière dont le changement socioculturel sera abordé dans le cadre du présent mémoire. Dans une société, il existe des individus et des groupes qui, situés différemment dans l'espace social et dont l'expérience de la réalité ne concorde pas avec la vision qui leur avait été inculquée, viennent à remettre en question, plus ou moins ouvertement, les idéologies et représentations dominantes et à en développer de nouvelles (bien qu'à partir de celles déjà existantes). Ces représentations divergentes orientent par la suite les actions et les discours de ces acteurs, mais sont aussi affirmées à travers celles-ci. C'est dans cette optique que je considère, à l'instar des Comaroff (1991) et de Jodelet (1989) que les transformations socioculturelles passent, entre autres, par le changement des représentations sociales :

« Parce que les représentations sociales sont des systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, orientant et organisant les conduites et les communications sociales, elles interviennent dans les processus comme la diffusion et l'assimilation des connaissances, le développement individuel et collectif, la définition des identités personnelle et sociale, l'expression et les transformations sociales » (Jodelet, 1989 :53).

1.3. Retour sur la question

Sur le terrain, je me suis rapidement rendu compte qu'il me serait difficile, ou plutôt impossible, de mesurer les changements socioculturels directement causés par la présence du Wapikoni mobile dans la communauté. En effet, le projet s'était trop récemment introduit à Manawan pour me permettre d'appréhender les transformations qu'il était susceptible d'y engendrer, ou du moins de participer à le faire, en termes structurels. La mesure d'un tel changement nécessiterait une étude longitudinale et comparative (entre une communauté atikamekw touchée par le projet et une où il ne se serait jamais rendu, par exemple)⁹ qui dépassait largement le cadre de ce projet de maîtrise. De plus, il aurait été

⁹ Ce à quoi a d'ailleurs procédé Terence Turner au cours de ses décennies d'études avec les Kayapo du Brésil et qui a fait l'objet de son documentaire « The Kayapo of Gorotire » (1987).

pratiquement infaisable de discerner précisément les changements induits par le projet lui-même de ceux générés par les contacts des habitants de la communauté avec les membres et institutions de la société eurocanadienne et par la diffusion des médias de masse tels que la télévision et internet dans leurs foyers.

C'est pourquoi j'ai décidé de m'intéresser davantage au projet du Wapikoni mobile et aux films produit dans son cadre comme *vecteurs* de changement ou de reproduction sociale, aux processus auxquels ils participent directement, à la manière dont ils s'insèrent dans la dynamique des transformations socioculturelles qui s'y déroule. À la lumière du cadre conceptuel et de l'approche qui ont été explicités, il m'est apparu que la meilleure manière de répondre à ma problématique de recherche était de me pencher, notamment, sur les individus touchés par le projet (les producteurs culturels) et leurs relations sociales ainsi que sur les représentations sociales circulant à travers et véhiculées par ces produits médiatiques (Bonardi et Roussiau, 1999 ; Hall, 1980 :117; Jodelet, 1989 :48). En effet, selon ces auteurs, les médias sont particulièrement impliqués dans la fabrication des représentations sociales (Bonardi et Roussiau, 1999 : 26).

C'est dans cette optique qu'a été défini le plan de ce mémoire. Le premier chapitre portera spécifiquement sur les jeunes participants et leurs réseaux sociaux. Qui sont ces jeunes exactement et que leur apporte leur expérience avec le Wapikoni mobile? Les réponses à ces questions nous mèneront, entre autres, à considérer deux manières dont le projet participe de la dynamique du changement social dans cette communauté. Au cours du second, ce sont les représentations véhiculées (contestant ou reproduisant les dominantes) par les jeunes à travers leurs films, mais aussi celles qui sont réaffirmées ou négociées dans le processus de leur réalisation et de leur réception par les membres de la communauté qui feront l'objet de la discussion. En effet, « même s'ils grandissent dans des structures fixées et maintenues par les générations précédentes et dominées par les adultes, il va de soi que les jeunes ne sont pas passifs face à ces dernières » (Lessard, 2007 :18). Les jeunes participants font-ils partie de ceux qui remettent ces structurations de sens en question? Si oui, comment? Le troisième et dernier chapitre sera dédié à l'exploration de la signification que prend la pratique culturelle de la vidéo pour les jeunes participants et les

habitants de Manawan. Mettre à jour la complexité de ce sens lèvera le voile une autre manière par laquelle les films des jeunes et le projet du Wapikoni mobile en général participent au changement socioculturel de cette communauté, en accord avec les projets d'avenir collectifs de ses membres.

1.4. Méthodologie

Avant d'entamer la présentation et l'analyse de mes données, il me semble nécessaire d'exposer la manière dont je suis parvenue à les obtenir. J'expliquerai tout d'abord comment je suis arrivée à mener mes recherches sur le Wapikoni mobile à Manawan et discuterai ensuite de l'approche qui a sous-tendu ma collecte de données ainsi que des différents aspects de celle-ci.

1.4.1. L'entrée sur le terrain, un long processus

C'est en menant des recherches sur Internet sur le cinéma autochtone que j'ai pris connaissance de l'existence du Wapikoni mobile. Intéressée d'en savoir plus sur ce projet singulier qui semblait se distinguer de ses semblables (projet Kayapo, Vidéo dans les villages, etc.), j'ai d'emblée résolu d'en faire l'objet de mon projet de maîtrise. Dès le départ, suite à des lectures préliminaires, participer, ou du moins assister à l'ensemble des activités d'une escale m'a semblé être le cheminement nécessaire pour comprendre le Wapikoni mobile et ses effets dans une communauté. J'ai donc entrepris, en février 2007, de contacter les organisateurs du projet, en vain. C'est le 12 mars 2007, lors d'une projection-conférence des réalisatrices autochtones Alanis Obomsawin et Tracy Dear dans le cadre des « Rencontres internationales du documentaire de Montréal » (RIDM), que je fis la rencontre importante d'Alexis de Gheldere, alors formateur pour le Wapikoni mobile à Kanesatake. Il m'invita à m'y rendre pour assister à la projection marquant la fin de l'escale, une occasion en or d'entrer en contact avec des organisateurs. Une fois sur place, je rencontrai Manon Barbeau et Gilles Péloquin qui semblèrent tous deux ouverts à mon projet de recherche. Je n'eus néanmoins pas de nouvelles par la suite, mis à part quelques

courriels qui me donnèrent à penser que mes intentions avaient été plus ou moins bien comprises.

C'est lors d'une soirée de projection spéciale du Wapikoni mobile dans le cadre du « Festival présence autochtone », à l'été 2007, que mes démarches commencèrent à porter fruit. J'eus l'occasion d'y rencontrer Kevin Papatie, coordonnateur du studio permanent de Kitcisakik, ainsi qu'Anaïs Barbeau-Lavalette, Émile Proulx-Cloutier et Mathieu Vachon, formateurs pour le projet dans cette communauté, qui m'invitèrent à m'y rendre pour assister à la projection finale. Lors de mon court séjour dans cette communauté, j'eus l'occasion non seulement de préciser mes intentions de recherche, mais de rencontrer Sarah Lalonde, la coordonnatrice/terrain du projet, avec qui je correspondis presque exclusivement par la suite. Au mois d'août, on m'offrit enfin de prendre part à une escale (sans toutefois m'attribuer de poste formel, ce qui me convenait d'ailleurs parfaitement). On me donna le choix de me rendre à Manawan ou à Opitciwan, deux communautés atikamekws. On m'avait déjà dit que le Wapikoni était moins bien reçu à Opitciwan, que certains formateurs y avaient éprouvé des problèmes et que les jeunes avaient moins tendance à y participer. Soucieuse de mettre toutes les chances de mon côté de mener à bien mes recherches et d'être en mesure de développer des relations de confiance avec les participants et les membres de la communauté, j'ai finalement décidé de me rendre à Manawan.

1.4.2. Manawan

Quelques semaines plus tard à peine, soit le 17 septembre, je me rendis donc à Manawan accompagnée de Sébastien Tremblay, responsable de la supervision technique et projectionniste, chargé de conduire et d'installer la roulotte pour l'escale. Le même jour, je rencontrai d'ailleurs pour la première fois Joël, Sarah (formateurs) et Éric (intervenant) avec qui j'allais non seulement cohabiter, mais aussi passer la majorité de mon temps au cours du mois suivant. Il va sans dire qu'à mon arrivée à Manawan, je connaissais peu de choses de cette réserve atikamekw. Incertaine de l'endroit où j'allais mener mes recherches,

je ne m'étais pas spécifiquement renseignée sur celle-ci. Je considère ici pertinent de présenter (bien que très sommairement) cette communauté.

Officiellement fondée et délimitée en 1906, suite à la demande, adressée par les Atikamekws au ministère des Affaires indiennes, d'obtenir un territoire protégé (Gélinas, 2002), la réserve de 773 hectares de Manawan est située dans la région de la Haute-Matawinie (Haute-Mauricie) à environ 86 kilomètres au nord de Saint-Michel-des-Saints sur la rive sud du lac Métabeskéga. Aujourd'hui, 2088 inscrits vivent dans la réserve de Manawan où l'Atikamekw constitue encore à ce jour la langue parlée à la maison et dans la vie quotidienne. L'enseignement scolaire s'y effectue d'ailleurs dans cette langue jusqu'en troisième année primaire; les cours sont par la suite donnés en français. Au moment du dernier recensement, en 2001, 3% des 15 ans et plus détenaient un diplôme d'études universitaires alors que 76% d'entre eux n'avaient pas obtenu de diplôme d'études secondaires. Le taux d'emploi n'était que de 28,4%¹⁰, ce qui coïncide avec les estimations d'une informatrice selon laquelle le taux de chômage s'élèverait aujourd'hui à Manawan à un peu plus de 70%. On dénombre environ 285 logements dans la réserve, où cohabitent souvent les membres de trois générations.

Mis à part ces logements, on compte à Manawan une école primaire, une école secondaire et une école pour adultes, un dispensaire et un centre des services sociaux, un poste de police et le service des incendies, deux petits restaurants ainsi qu'une épicerie avec service d'essence. La communauté bénéficie également d'un Service culturel, d'une radio communautaire et d'un Centre de production, mais aussi d'un Centre de la petite enfance (CPE). Ce qui étonne à Manawan, c'est le peu d'infrastructures destinées aux jeunes qui représentent pourtant plus de la moitié des gens qui y vivent. En effet, selon le recensement de 2001, 52% de la population de la réserve était âgée de 0 à 19 ans (ce qui relève d'un fort taux de natalité). Lors de mon passage à Manawan, la maison de jeunes, seul véritable lieu de rassemblement disponible pour eux, avait été définitivement fermée, ce que déploraient

¹⁰ Ces informations concernant Manawan sont tirées du site « Profil des Premières Nations » du ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada : http://pse5-esd5.ainc-inac.gc.ca/fnp/Main/Search/FNMain.aspx?BAND_NUMBER=78&lang=fra [consulté le 6 janvier 2009].

grandement tant les jeunes que leurs parents. C'est d'ailleurs à mon avis une des raisons pour laquelle le Wapikoni mobile est à ce point bien accueilli dans cette communauté.

1.4.3. Fondements et différents aspects de la méthodologie de recherche

We saw that we had a three-part process to study, covering first, the filmmakers; second, the film itself; and third, the viewer.[...]Research, we saw, had to be concerned with all parts of the process, and with the social, cultural, and institutional contexts surrounding them (Worth et Adair, 1970 :10-11)

Cette citation de Worth et Adair résume presque à elle seule l'approche qui a été adoptée dans le cadre de cette recherche. En effet, ayant choisi d'interroger la manière dont le projet du Wapikoni mobile et les films réalisés dans son cadre participent de la dynamique du changement social d'une communauté en particulier, il m'est apparu pertinent de fonder ma méthodologie de travail sur les principes énoncés par les anthropologues s'intéressant aux médias audiovisuels autochtones tels que Ginsburg, Turner et Michaels.

Selon ces derniers, pour comprendre le sens et les impacts des produits audiovisuels autochtones, il ne suffit pas d'en analyser le contenu et les qualités formelles (ce à quoi se sont paradoxalement davantage attardés Worth et Adair). Il est nécessaire, comme l'explique Ginsburg, de tenir compte des processus de production et de réception des films (1995; voir aussi Turner, 1991, 2002), soit des différents « moments » (Hall, 1980 :130) de construction des films. Selon Ginsburg (1994a), il ne s'agit pas de cesser de s'intéresser aux structures et aux significations encodées dans les films produits par les Autochtones, mais plutôt de s'attarder davantage aux contextes social et culturel dans lesquels ils sont produits et reçus, à la manière dont ils le sont, ainsi qu'aux individus qui les réalisent et les visionnent. L'idée est donc aussi de chercher à comprendre, d'une part, ce qui est représenté et d'autre part, « le processus de production de la représentation » (Turner, 1995 :104).

Dans cette optique, j'ai articulé ma collecte de données autour de trois axes principaux : l'analyse du contenu des films réalisés par les jeunes de Manawan couplée à

une revue de littérature sur les Algonquins et les Atikamekws¹¹, l'observation participante de la production et de la réception des films et la réalisation d'entrevues semi-dirigées avec des membres de la communauté.

Analyses de contenu et revue de littérature

J'ai entamé l'analyse sémiologique des films réalisés par les participants de Manawan depuis 2004 (année de la première escale du Wapikoni mobile dans cette communauté) dans une perspective de préparation au terrain. Je voulais en effet être en mesure d'en discuter avec les jeunes, une fois rendue dans la communauté. J'ai donc visionné chaque film plusieurs fois et en ai fait les résumés (voir l'annexe 2). J'ai essayé de dégager les principaux thèmes abordés dans chacun d'eux, noté les récurrences et mis en lumière les différentes manières dont ces sujets étaient traités. J'ai également tenté de déterminer si ces thèmes, abordés par les jeunes, avaient évolué au fil des escales et, si oui, de cerner le sens qu'avaient pris cette transformation. J'ai enfin cherché à savoir (ce qui n'a pas toujours été possible) le type de lien qui unissait les jeunes réalisateurs aux individus qui figuraient dans leurs films. De retour du terrain, j'ai procédé au même exercice pour les films qui avaient été créés au cours de l'escale à laquelle j'avais participé, soit celle de 2007.

Je me suis donc beaucoup plus attardé au contenu des films qu'à leur cadre formel, n'ayant de toute façon pas les connaissances cinématographiques nécessaires pour analyser cet aspect en profondeur. Je suis néanmoins convaincu que ceci n'a pas significativement biaisé mes interprétations et analyses puisque de toute évidence, les jeunes participants qui en sont à leurs premiers contacts avec la caméra ne sont pas principalement concernés par les paramètres de l'image. Ce qu'a conclu Truchon au sujet des photographies des jeunes Innus est aussi vrai à propos des films des jeunes de Manawan : ce qui importe surtout pour eux, ce n'est pas tant la qualité de l'image que ce qui y figure (2005 : 101), le fait que ce soit « leurs images », celles qu'ils ont eux-mêmes choisies et tournées.

¹¹ Selon Davidson (1928), il ne fait aucun doute que les Atikamekws sont affiliés aux Algonquins (Obijway), tant d'un point de vue linguistique qu'au niveau de la culture matérielle. C'est pourquoi je me suis permis, dans le cadre de ce mémoire, de me référer à la littérature ethnographique disponible tant sur les uns que sur les autres.

Observation participante et réflexivité

Sur le terrain, ma principale méthode de recherche a été l'observation participante. Dès le premier jour, j'ai accompagné les formateurs à la roulotte et pris part à leurs activités. Ceci m'a notamment permis d'assister à l'ensemble des étapes de production des films, soit à la définition du sujet par les jeunes et les formateurs, aux ateliers techniques, aux différentes étapes du tournage et du montage ainsi qu'à la soirée de projection marquant la fin de l'escale. J'ai ainsi également pu être témoin des interactions entre les jeunes, les formateurs et l'intervenant ainsi que de l'évolution de leurs relations, mais aussi avoir des discussions informelles particulièrement instructives avec plusieurs jeunes et nouer des relations de confiance avec certains d'entre eux – principalement de jeunes filles. N'ayant pas de rôle formel dans l'équipe du Wapikoni mobile ni de compétences cinématographiques notables, il m'est arrivé de me sentir plutôt inutile. J'ai donc pris l'habitude d'offrir mon aide dès que possible ou simplement de faciliter le travail des formateurs à ma façon, par exemple en m'occupant des nombreux enfants qui investissaient la roulotte à la sortie des classes et y tapissaient les murs de leurs dessins.

Tout au long de mon séjour à Manawan, j'ai tenté de maintenir une attitude réflexive (Giddens, 1990 :53) à travers l'ensemble de mes activités de recherches, mais aussi de mes agissements quotidiens. J'ai cherché, pour paraphraser Bourdieu, à objectiver l'inconscient que j'investissais dans mes actes de connaissance (2001 : 154), à perpétuellement réinterroger mes actions et leurs impacts sur les autres. Tout au long de mon travail sur le terrain, j'ai ainsi tenté de mesurer la portée de mes actions sur mes informateurs, de mettre en lumière mes biais personnels et de tester et d'ajuster mes interprétations à travers le dialogue avec les jeunes, mais aussi avec certains formateurs du Wapikoni mobile. Je me suis, parallèlement, « objectivé » moi-même (Bourdieu, 2001). J'ai questionné les raisons qui m'ont menée à travailler sur mon sujet d'étude, cherchant à comprendre ma position, mes intérêts et mes objectifs par rapport à cette recherche pour mieux rester consciente de ma propre subjectivité (Clifford, 1988; Cohen, 2002; Bourdieu, 1980). Dans cette optique, je terminais chaque journée passée à la roulotte par la rédaction de notes de terrains. Elles relatent l'ensemble des conversations auxquelles j'ai pris part ou

dont j'ai été témoin, les activités de la journée, mes impressions et analyses préliminaires, mais aussi mes états d'âme et remises en question.

Entrevues

Au cours des deux semaines qui suivirent la fin de l'escale, j'ai réalisé, pour compléter et enrichir mes observations sur le terrain, dix entrevues semi-dirigées avec des habitants de Manawan. Ayant eu l'occasion d'assister à toutes les étapes de production des films et de converser informellement avec plusieurs des jeunes participants, je n'ai pas ressenti le besoin d'effectuer un grand nombre d'entrevues formelles. J'ai donc choisi de constituer un échantillon restreint, mais représentatif de la population de la communauté en général et de solliciter des individus impliqués au sein de différentes sphères d'activité : santé et services sociaux, conseil de bande et dirigeants, éducation, médecine traditionnelle (pour la liste et une courte notice biographique des informateurs, voir l'annexe 3)¹².

Sept jeunes ont été interviewés en français. Parmi ceux-ci, certains en étaient à leur première, seconde ou même troisième participation au projet. Une seule n'y avait jamais pris part. Deux d'entre eux étaient encore au secondaire (et mineurs); les autres, de jeunes adultes occupant ou non un emploi. J'ai pu interviewer deux garçons et cinq filles, un déséquilibre qui s'explique par le fait qu'il m'a été plus facile d'entrer en contact avec ces dernières. Mes informateurs se connaissaient pour la plupart suffisamment pour pouvoir parler les uns des autres et étaient souvent unis par des liens familiaux.

Trois entrevues avec des adultes ont été réalisées, en français également. Deux d'entre elles ont eu lieu avec des parents de jeunes participants travaillant dans différents domaines. L'autre a été effectuée avec un non-autochtone vivant et travaillant à Manawan connaissant bien les jeunes de la communauté. Cet entretien me permit, notamment, de dresser plus en profondeur le profil des participants du Wapikoni mobile.

¹² Si j'utiliserai le véritable nom des participants lorsque je discuterai de leurs films, j'emploierai des pseudonymes pour les désigner lorsque je citerai leurs paroles, qu'elle aient été enregistrées en contexte d'entrevues ou notées suite à nos discussions informelles.

À la lumière des écrits de Bourdieu (1993) sur la relation d'enquête (enquêteur/enquêté), j'ai particulièrement cherché, en contexte de terrain et d'entrevue, à réduire la « violence symbolique » que je pouvais exercer, sans le vouloir, sur mes informateurs. À l'instar de Bourdieu, je considère que la relation d'enquête, en tant que relation sociale, exerce inévitablement des « distorsions » sur la relation elle-même, en ce sens que la relation risque d'influencer les propos de l'enquêté. J'ai donc tenté de minimiser l'ampleur de ces distorsions en tentant par exemple, en contexte d'entrevue, de maîtriser mon niveau de langage ainsi que mes signes non verbaux. J'ai également cherché à jouer sur la structure même de la relation d'enquête en sollicitant des individus qui semblaient d'emblée disposés à me parler et à l'aise de le faire. Je suis restée sensible à la distance qui me séparait de mes informateurs et ai tenté de la comprendre plutôt que de la nier.

1.4.4. Difficultés rencontrées

La description de cet échantillon met en lumière un des principaux obstacles rencontrés sur le terrain, soit mon incapacité, malgré mes tentatives, à réaliser des entrevues avec des aînés. Certains informateurs m'avaient recommandée à certains d'entre eux qui, à leur avis, auraient été disposés à m'accorder une entrevue, mais il m'a été impossible d'entrer en contact avec eux. En effet, l'escale ayant eu lieu durant la saison de la chasse, ces derniers séjournaient le plus souvent en territoire, où je n'avais aucun moyen de me rendre. D'autres événements, également hors de mon contrôle, m'ont empêchée de réaliser deux entrevues en particulier, l'une avec une jeune participante au talent et aux intérêts artistiques évidents, l'autre avec un membre du conseil de bande.

Mon échantillonnage de jeunes n'est peut-être pas lui aussi tout à fait représentatif. En effet, au fil de mes entrevues, je me suis rendu compte que je n'étais entrée en contact qu'avec un certain pan de la jeunesse de la communauté (nous reviendrons d'ailleurs sur ce point au premier chapitre). Même après un mois passé là-bas, il m'est arrivée de croiser dans la rue des groupes entiers de jeunes adultes que je n'avais jusqu'alors même jamais vus...

Travailler avec les jeunes autochtones, principalement mener des entrevues avec eux, s'est révélé (surtout au début), particulièrement éprouvant pour moi. J'avais, au cours de l'été 2007, réalisé un terrain au sein d'un groupe bouddhiste tibétain où je n'avais qu'à poser une ou deux questions pour que mes informateurs me parlent des heures durant. Disons simplement qu'à Manawan, la situation différait grandement. En fait, je me félicitais lorsque je réussissais à faire parler les jeunes plus d'une minute sans s'interrompre... J'ai fini par réaliser, à l'instar de Lessard (2007 : 30), qu'ils étaient beaucoup plus à l'aise à me parler en contexte informel, soit en présence des autres ou en s'adonnant à une quelconque activité. De manière générale, ils n'avaient pas spontanément tendance à me parler, restaient évasifs lorsque mes questions s'avéraient trop directes et éprouvaient parfois de la difficulté à parler au « je ». Ceci me donna à penser que l'éthique du silence, ethnographiée par Basso (1970) chez les Apaches de l'Ouest, régnait aussi tacitement chez les Atikameks. J'ai donc, dans cette optique, transformé certaines de mes questions en y intégrant des formules telles que « raconte-moi comment... » et tenté de maximiser le nombre des mes conversations informelles avec eux dans la roulotte ou ailleurs.

Suivre le Wapikoni mobile (un projet qui a fait ses preuves dans la communauté et y est perçu positivement) et ses activités tout au long de l'escale m'a certainement permis d'être rapidement bien accueillie à Manawan. Les habitants de la communauté, y compris les jeunes, m'ont d'emblée associée au projet et n'ont jamais démontré de méfiance à mon égard (du moins pas apparemment), et ce, même lorsque je leur expliquais que je menais des recherches sur le Wapikoni et ses impacts dans la réserve. Si d'être identifiée au projet a favorisé mon entrée sur le terrain et le contact avec les jeunes, cela n'a pas été sans inconvénient. En effet, il a été très difficile de faire comprendre à mes informateurs (surtout les jeunes) que je ne travaillais pas à la solde du Wapikoni mobile. Ils avaient donc de toute évidence tendance à me voir comme une porte-parole et à me dire des phrases un peu toutes faites sur le projet et ses effets positifs sur la communauté. J'ai d'ailleurs, pour cette raison, éliminé des questions de mon canevas d'entrevue auxquelles j'avais l'impression qu'on me répondait ce que je voulais entendre et fait en sorte d'obtenir leur opinion réelle autrement.

Je dois dire que je me suis reproché, par la suite, de ne pas avoir mis mon statut plus au clair dès le début...

Malgré ces quelques difficultés rencontrées, mes différentes activités de recherche m'ont permis d'accumuler une grande diversité de données qualitatives. La pertinence de certaines s'est révélée à la suite de mon terrain lorsque, avec du recul, je me suis détachée de mes hypothèses de départ. C'est à présenter et analyser ces données que seront dédiés les trois prochains chapitres.

CHAPITRE 2. LES JEUNES PARTICIPANTS ET LEUR RÉSEAU.

Le rôle des acteurs sociaux – tantôt reproducteurs des représentations dominantes, tantôt producteurs de nouvelles représentations – dans la dynamique du changement socioculturel a été discuté au chapitre précédent. M'intéresser aux jeunes participants et à leurs réseaux sociaux m'apparaissait conséquemment être la première étape logique pour répondre à ma problématique de recherche. En effet, savoir qui sont ces jeunes producteurs culturels et où ils se situent dans « l'espace social » (Bourdieu, 1984) nous permettra de mieux comprendre les représentations qu'ils véhiculent dans leurs films (qui feront l'objet du prochain chapitre).

Ainsi, après une courte discussion sur la notion de « jeune », je discuterai de ce que les participants m'ont dit avoir tiré de leur expérience avec le Wapikoni mobile et de la perception qu'ont les membres de la communauté de ces derniers. Je dresserai ensuite un profil des jeunes participants et exposerai l'influence des réseaux sociaux et de la politique interne sur le fonctionnement du projet à Manawan. Enfin, je reviendrai sur la question à l'étude et dégagerai deux manières par lesquelles le projet du Wapikoni mobile participe à la dynamique du changement socioculturel.

2.1. Les « jeunes » participants, un groupe hétérogène

Les plus à même d'être influencés, transformés par la présence du Wapikoni mobile dans leur communauté sont certainement les jeunes participants et leur famille. Bien que regroupés, dans le cadre du projet, sous la catégorie plus qu'arbitraire des « 15 à 30 ans », il va sans dire que ces « jeunes » ne forment pas un groupe monolithique et uniforme, mais bien un ensemble d'individus différenciés et hétérogènes dont les frontières fluctuent selon les situations (Lessard, 2007 : 13-24). S'ils partagent certains référents socioculturels les uns avec les autres, on retrouve également chez eux des caractéristiques propres aux autres générations (*ibid.* : 21). Il suffit de consulter les brèves notices biographiques des « jeunes » présentées dans l'Annexe 2 pour apprécier la variabilité de leur parcours de vie. Il va de soi

que ces personnes ne participent pas toutes au projet pour les mêmes motifs et qu'elles en retirent des bénéfices divers.

C'est pourquoi je fais une certaine distinction entre, d'une part, ceux qui fréquentent toujours l'école secondaire (ou ayant « décroché »), habitent chez leurs parents et n'ont pas eu d'enfants (que j'appellerai les « jeunes ») et, d'autre part, ceux qui occupent déjà un emploi au sein d'une des sphères d'activité de la communauté (éducation, santé, politique) ou ont déjà fondé leur propre famille (que j'appellerai les « jeunes adultes »). D'ailleurs, au cours des entrevues menées avec ces derniers, certains ont parlé des jeunes de la communauté en usant de la troisième personne du pluriel (ils, eux), sans jamais s'inclure dans cette catégorie.

2.2. L'expérience de la production culturelle. Prendre part au Wapikoni mobile

De manière générale, alors que les jeunes adultes disent avoir réalisé un film avec le Wapikoni pour avoir une voix, pour défendre une cause qui leur tient à cœur ou faire la promotion d'un projet dans lequel ils sont impliqués, plusieurs jeunes expliquent quant à eux avoir participé au projet à cause de leur intérêt pour les arts et les communications :

« Il n'y a qu'une chose dont je me rappelle, moi et ma sœur on se faisait des émissions là avec notre petite radio. On se faisait des émissions de radio. On mettait n'importe quoi comme musique, tout ce qu'on aimait. On parlait et on faisait de l'animation. C'est un peu pour ça que j'ai participé au Wapikoni mobile, parce que voulait un peu explorer ce qu'il y avait à voir là-dedans. »

(Camélia)

« [...] ma passion c'est les arts. Tout ce qu'on peut toucher, tout ce qu'on peut voir, tout ce qu'on peut entendre, il y a tous les sens là-dedans [...] Tout ce qui est l'art j'aime ça et ça m'a poussé à participer à la Wapikoni. »

(Arthur)

Plusieurs d'entre eux s'adonnent d'ailleurs déjà à différentes activités à saveur artistique; Arthur, Marie-Hélène et Meky (escale 2007) jouent de la guitare et composent

même leurs propres chansons, tandis que Gilbert (escale 2006) performe à la fois le *break dance* et les danses traditionnelles. François, travaillant auprès des jeunes de la communauté depuis longtemps, m'a affirmé que certains participants du Wapikoni mobile avaient non seulement déjà pris l'initiative de réaliser de courts films ou de contribuer à des œuvres collectives tels que des photos-romans dans le cadre de projets scolaires ou parascolaires, mais se distinguaient souvent des autres, au plan créatif, dans ce genre d'activités.

Peu nombreuses sont cependant les occasions de participer à ce genre de projets à Manawan. La présence du Wapikoni dans la communauté a donc permis à ces jeunes que n'attirent pas les activités plus couramment organisées dans la communauté (sports d'équipe, activités en territoire) d'expérimenter « quelque chose de différent », de s'occuper d'une manière qui corresponde à leurs intérêts :

« Ben c'est le fun que quelqu'un ait pensé à ça tu sais parce qu'à Manawan, il n'y a rien. Ben, il n'y a rien... Il y a des activités, mais ce n'est pas tout le monde qui s'intéresse aux mêmes activités qui se donnent ici. Ça donnait quelque chose de nouveau, surtout ça donnait quelque chose à faire pendant au moins quelques semaines. »

(Camélia)

Si leurs intérêts pour les arts et les activités créatives ont motivé ces jeunes à prendre part aux activités du Wapikoni mobile en premier lieu, pour plusieurs, leur expérience du projet semble les avoir concrétisés en retour, en avoir fait le centre de leurs nouveaux projets d'avenir. Interrogée en 2006 lors d'une émission jeunesse du canal APTN, Meko avait exprimé son désir d'être journaliste et de fonder un journal féminin dans sa communauté. Questionnée suite à sa participation avec le Wapikoni en 2007, elle disait vouloir désormais être cinéaste. Marie-Hélène explique aussi que ses plans ont changé : « *Je voulais être designer, aujourd'hui c'est photographe ou bien cinéaste. C'est dans le domaine de l'art visuel. [...] J'ai eu la piquêre comme. J'étais comme : "C'est ça que je veux faire."* » Certains, comme Camélia et sa sœur, ont même entamé des démarches pour poursuivre leur formation de cinéastes en dehors de la réserve.

Participer au Wapikoni mobile a donc conduit certains d'entre eux à articuler des projets d'avenir qu'ils n'auraient peut-être jamais envisagés autrement, à « voir plus grand » pour reprendre l'expression de Caroline. Ceci résulte en partie de leurs interactions avec les formateurs. En effet, à travers ces rencontres significatives, les jeunes et jeunes adultes réalisent qu'il est possible de vivre de ce qu'ils considéraient être un passe-temps et qu'il leur serait possible d'atteindre, avec plus de formation, un tel niveau de professionnalisme. Ceci est également dû à la reconnaissance de leurs aptitudes et de la qualité de leur travail, tant par ces formateurs (les « experts » en la matière), leur famille et leurs amis, que par les membres de la communauté présents à la projection, ainsi qu'au sentiment de fierté qui en découle. En effet, interrogés à posteriori sur leur expérience du projet, plusieurs des jeunes participants m'ont affirmé (bien que d'une manière standardisée) avoir gagné de la confiance en eux qui se traduit par une plus grande aisance à s'exprimer en public :

« Ça m'a rendue moins gênée. Parce que j'étais tout le temps gênée, je n'étais pas habituée de parler avec des gens que je ne connaissais pas. Sauf que, je ne sais pas comment dire; présenter le film devant tout le monde, quand on a parlé au micro moi et ma sœur, je ne savais pas trop quoi dire. C'était une des premières fois, moi, que je parlais devant tout le monde et puis ben, c'était le fun. »

(Camélia)

Bien, au début, j'étais comme un peu gênée de soumettre mes idées. J'avais comme peur qu'ils trouveraient ça bébé parce que j'étais jeune et je le suis encore. Puis, aujourd'hui, ils me prennent un peu plus au sérieux qu'avant. Puis c'est le fun. Aujourd'hui, ben, pas aujourd'hui, mais cette année, j'ai rencontré un Français qui disait me connaître. C'était comme : Je suis connu en France...! O.K. [...] (Ça m'a apporté) beaucoup de confiance en moi. Au début, j'étais comme une fille vraiment gênée. Je n'étais même pas capable d'aller en avant devant public. À chaque fois que je faisais un exposé oral, je tombais dans les pommes. Aujourd'hui, c'est moins pire. Je suis toujours un peu gênée, mais je suis capable de gérer ça.

(Marie-Hélène)

Pour certains, bien que moins nombreux, ces projets d'avenir sont encouragés par une reconnaissance de leur travail et de leur film provenant de l'extérieur de la communauté. Chaque année, Manon Barbeau sélectionne les « meilleurs » films (de huit à

douze) réalisés au cours des différentes escales¹³. Cette compilation est par la suite projetée lors de multiples événements de promotion, mais aussi envoyée à divers festivals dans le monde entier. Il arrive que certains films soient retenus par ces derniers et que l'on invite leurs réalisateurs à s'y rendre pour les présenter. Une fois sur place, ces jeunes non seulement reçoivent les compliments des organisateurs du projet et des membres de l'auditoire (généralement occidental), mais font la rencontre d'autres cinéastes avec qui ils peuvent tisser des liens.

L'émergence de nouvelles solidarités et le renforcement des réseaux sociaux entre pairs lors de ces festivals de films ethnographiques ou de cinéma autochtones ont d'ailleurs été documentés par Dowell (2006). D'autres anthropologues, dont Turner (1991) et Conklin (1997) ont mis en lumière la manière dont, lors de ces rencontres mondaines, les cinéastes autochtones sont entrés en contact avec des journalistes et environnementalistes, valorisant les différences culturelles, ayant un statut élevé et un accès privilégié à diverses technologies de pointe. Ils ont exposé la façon dont ces rencontres avec des personnes de l'extérieur, porteurs de nouveaux discours sur la culture et le territoire, ont transformé leur conscience politique. En 2007, de rares réalisateurs du Wapikoni mobile avaient connu de telles expériences. Par exemple, Kevin Papatie, coordonnateur du studio permanent de Kitcisakik a notamment eu l'occasion d'accompagner son court métrage Wabak – sélectionné pour faire la première partie du film *L'âge des ténèbres* de Denis Arcand – à travers le Québec en compagnie du renommé réalisateur. Il a aussi non seulement participé à de multiples festivals internationaux, été choisi pour faire partie de l'équipe de la « Course autour de la grande tortue »¹⁴, mais il s'est également rendu au Brésil, à l'automne

¹³ Selon les formateurs à qui j'ai posé la question, le principal critère de sélection de ces films est le goût de Mme Barbeau, qui ne fait d'ailleurs pas toujours l'unanimité. Autrement dit, les courts métrages sont retenus davantage pour leur qualité « artistique », « cinématographique », que pour l'excellence de l'investissement des jeunes dans le produit fini ou leur cheminement individuel exemplaire. Il est arrivé que des films montés entièrement par les formateurs (sans l'assistance des jeunes) fassent partie de la sélection. Ceci s'explique, en partie, par les impératifs financiers du projet. En effet, perpétuellement en quête de subventions et soucieux de voir la confiance de leurs partenaires se renouveler, les organisateurs du Wapikoni mobile cherchent à maximiser le nombre de prix remportés par les films des jeunes, puisque chacun d'eux témoigne de la qualité du travail fait sur le terrain et justifie les investissements qui ont été faits.

¹⁴ La *Course autour de la grande tortue* est la version autochtone de la *Course destination monde* (diffusée à Radio-Canada de 1988-1992). Neuf participants de 18-29 ans sillonnent le Québec et y réalisent des courts-métrages documentaires dans lesquels ils présentent leur vision originale, leur point de vue sur leur réalité et leur milieu de vie. Pour plus d'information, voir le site : <http://www.vialemonde.com/tortue/FR/tortue.htm>

2008, pour rencontrer, accompagné de Manon Barbeau, des vidéastes de la Vidéo dans les villages. Lors de mon passage à Manawan, si Marie-Hélène s'était déjà rendue à Montréal pour y présenter un de ces films, personne n'avait encore suivi un tel parcours. Toutefois, il n'en demeure pas moins que cette expérience s'est révélée positive pour son estime d'elle-même, comme en témoignent les propos de sa mère:

« On est allé une fois à Montréal. Ma fille avait été invitée pour présenter son film[...]il peut y avoir des petits voyages à l'extérieur, s'ils sont retenus. C'est encourageant. Je sais que Marie-Hélène, quand elle avait été au Musée Juste pour rire, elle avait une chambre de réservée à son nom, elle trouvait ça bien cool. J'étais partie la mener et j'arrive à l'hôtel, la chambre était à son nom. Elle était bien contente et fière. »

(Jocelyne)

Il semble donc que, plus que d'offrir de nouvelles et concrètes possibilités d'avenir aux jeunes participants de Manawan, le projet du Wapikoni mobile permet surtout à ces derniers de renforcer leur « *capacity to aspire* », soit leur capacité de s'imaginer un futur meilleur et de tracer des chemins pour y arriver (Appadurai, 2004 : 65-70)¹⁵. Ce concept, élaboré par Appadurai dans une discussion sur le « développement international », me semble extrêmement pertinent pour penser la condition des jeunes autochtones. En effet, il rend tout à fait compte de la différence qui existe entre la potentialité abstraite de faire quelque chose et la capacité réelle que se reconnaissent les individus d'y arriver, du fait que l'effectivité de leur « agentivité » (*agency*) est tributaire du contexte institutionnel dans lequel ils se situent et que les aspirations individuelles s'ancrent toujours dans un cadre social. Cette capacité culturelle spécifique qu'est la « *capacity to aspire* », n'est pas également distribuée entre les individus d'une même société, ni même d'une communauté comme Manawan (ce sur quoi nous reviendrons au cours de la section suivante). Certaines personnes, situées plus avantageusement dans l'espace social en termes de pouvoir, de dignité et de ressources matérielles, sont plus à même de vivre des expériences leur permettant d'être conscientes des relations existant entre leurs fins, leurs aspirations, et les

¹⁵ Dans la même optique, on pourrait dire que la participation des jeunes au projet constitue un facteur d'augmentation, une amélioration de leur « niveau de localisation de contrôle interne », pour reprendre le concept de Coldevin et Wilson, soit la manière dont ils envisagent leur aptitude à contrôler leur mode de vie et leur destin (1982 :31).

moyens nécessaires pour les atteindre (*ibid.* :68-69). Prendre part aux activités du Wapikoni mobile et faire la rencontre des formateurs donnent ainsi l'occasion aux jeunes participants d'explorer un futur alternatif, d'acquérir des connaissances à propos de certaines sphères du monde dans lequel ils vivent et leur fonctionnement. Ceci leur permet d'élargir l'horizon de leurs aspirations, mais aussi d'obtenir davantage de ressources pour les réaliser, un ensemble de savoirs, de savoir-faire et de compétences que Bourdieu appelle le « capital culturel à l'état incorporé » (1979b :3-4).

Les notions de « *capacity to aspire* » et de « capital culturel » sont en effet intimement liées. Le capital culturel¹⁶, soit l'ensemble des connaissances que possède un individu par rapport au monde dans lequel il vit et à son fonctionnement, permet à la fois d'être en mesure de formuler des aspirations réalistes et de cerner les manières d'y parvenir concrètement. Lorsqu'une personne ne détient pas le capital culturel suffisant pour être en mesure de concrétiser ses aspirations, parce que, par exemple, l'influence d'images et de messages de la société dominante l'ont conduite à élaborer des aspirations irréalistes et inatteignables, il en découle souvent un sentiment de déception et d'insatisfaction (Condon, 1990 : 274), d'impuissance, voire de culpabilité.

Si le fait de participer au Wapikoni mobile renforce la « *capacity to aspire* » des jeunes et les dote d'un certain « capital culturel »¹⁷ supplémentaire, celui-ci semble justement souvent insuffisant pour leur permettre réaliser leurs nouveaux projets, ce qui les mène parfois à se décourager :

« Depuis l'année passée, on (elle et une de ses sœurs) a, on voulait suivre des cours pour apprendre un peu plus la technique, tu sais pour en faire un

¹⁶ La notion de capital culturel désigne aussi l'ensemble des diplômes – témoins de la reconnaissance officielle de la compétence – et des biens culturels (tableaux, livres, dictionnaires) détenus par une personne.

¹⁷ Bien que, pour l'instant, il n'y a pas de champs cinématographique institutionnalisé capable de générer un capital culturel autonome dans la réserve, j'estime que le Wapikoni mobile peut bel et bien doter ceux qui y participent d'un tel capital. En effet, la formation cinématographique fournie par le projet est reconnue par l'Office national du film comme légitime et valide au même titre que celle de l'Institut national de l'image et du son (INIS), les programmes *Reel Diversity* ou *Momentum* (<http://www.uqam.ca/nouvelles/2006/06-241.htm>). Les compétences acquises par les jeunes participants du Wapikoni mobile sont donc non seulement reconnues par les membres de leur communauté, mais aussi par des instances extérieures jouissant d'une grande notoriété.

peu plus. On aurait eu de l'aide sauf qu'il n'y en avait pas dans des écoles, dans des écoles privées. On se demandait, encore là, où est-ce qu'on pourrait aller pour en apprendre un peu plus là-dessus. Moi et ma sœur, ça nous intéressait beaucoup, on a cherché et puis, je ne sais pas... »

(Camélia)

Pour Camélia, son expérience du Wapikoni mobile lui a permis de formuler d'autres aspirations, de s'imaginer un futur meilleur, ce qui a cependant rendu le retour à la réalité encore plus difficile après le départ de la roulotte :

« Parce que moi là, l'année dernière, quand il y a eu le départ je me disais : ouais, il faudrait vraiment qu'il y ait un studio permanent parce que tu sais, ce n'est pas... J'ai attendu toute l'année que vous reveniez, c'était pas... c'était long. Je me suis ennuyée, mais on a trouvé des idées pour faire des films. »

(Camélia)

Les effets qu'a sur eux leur expérience du projet ne sont évidemment pas exactement les mêmes pour tous les participants. Ils dépendent, notamment, de leur âge et de leur situation socioéconomique. En effet, j'ai précédemment distingué les « jeunes » des « jeunes adultes »; si la « *capacity to aspire* » des premiers se trouve renforcée par leur participation au Wapikoni mobile, les seconds, ayant déjà un emploi, ne semblent pas réarticuler significativement leurs plans d'avenir. Ils paraissent plutôt se servir du projet pour les concrétiser, ce dont témoigne le fait que plusieurs d'entre eux, dont Sophie et Paul, aient réalisé des courts métrages sur des projets dans lesquels ils étaient déjà impliqués, sur des sujets dont ils faisaient déjà la promotion. L'exemple de Paul est à ce sujet particulièrement révélateur. Au moment de sa participation avec le Wapikoni, il s'était déjà équipé au plan technique (enregistreuse, caméra, ordinateur) pour être en mesure de tourner des films corporatifs. Il avait d'ailleurs déjà obtenu un tel contrat. Paul a donc instrumentalisé son expérience avec le Wapikoni mobile, il y a vu une opportunité d'obtenir une formation technique supplémentaire et gratuite afin de lancer sa propre entreprise de communication.

Une part de ce que les participants retirent (plus ou moins consciemment) de leur expérience avec le Wapikoni leur provient des autres membres de la communauté et semble influencée par la manière dont ils sont déjà perçus par ces derniers, ce qu'explique François :

« Je pense que ça va y aller beaucoup avec la réputation de la personne... Je m'explique : si justement quelqu'un est habitué de se mettre à l'avant-plan, ça, ça énerve les gens en général. C'est une culture de l'humilité [...] Alors les gens qui déjà au fond ont la réputation d'être au-devant, je pense à une certaine participante par exemple, qui a déjà une réputation d'écoeurer le monde parce qu'elle est bonne dans toute. Bon... J'ai l'impression qu'elle, au niveau du regard des autres, ça reste pareil. Tandis que quelqu'un qui a une personnalité plus (effacée), je pense, va peut-être être vu de manière plus positive, parce que cette fois-ci, elle se détache, mais on sait qu'elle va rentrer dans le groupe après. »

L'intuition de François m'a été confirmée de différentes manières par mes informateurs. En effet, ceux-ci m'ont dit avoir été agréablement surpris de voir certains jeunes (et non de jeunes adultes) n'ayant pas l'habitude de s'impliquer dans des projets « culturels » ou « artistiques » ou de prendre la parole en public, réaliser un film ou un vidéoclip. C'est le cas d'Émilie, qui m'explique avoir été étonnée de voir deux jeunes garçons de son âge prendre part à la création d'un film parce qu'elle pensait « qu'ils jouaient tout le temps avec leur Xbox, qu'ils ne sortaient jamais, que c'était des "no life" ». La participation de ces jeunes au projet semble avoir transformé la vision qu'en avaient les autres, ce que révèle ce passage d'une entrevue avec Camélia, la première à m'en avoir parlé :

Camélia : « [...] Ils ont aussi parlé de la chanson du petit gars, le petit rappeur. Ils disaient qu'ils étaient étonnés de voir quelqu'un chanter dans ce style-là pour la première fois à Manawan. Ça a apporté... C'est comme s'il y avait des nouveaux yeux pour, qui se posaient sur quelqu'un. Ben tu sais, ils ne le voyaient plus de la même façon. »

Moi : « Non? »

Camélia : « Non, puis le petit gars aussi, nous autres aussi. Ils ne nous voyaient plus de la même façon ».

Moi : « Ah oui, ils vous ont dit ça? »

Camélia : « *Oui, ben ça c'est mon père qui m'avait dit ça.* »

Caroline ajoute pour sa part que la participation des jeunes permet aux autres membres de la communauté de prendre conscience de leurs capacités, de leurs talents et de leurs qualités, de reconnaître leurs forces qui sont perçues d'autant plus positivement qu'elles pourront éventuellement être mises au service du groupe. Cette reconnaissance des propriétés d'un individu comme ayant de la valeur par les membres de son groupe renvoie directement au concept de capital symbolique élaboré par Bourdieu (1982 : 107). Il semble donc que certains participants accumulent, plus ou moins consciemment, du capital symbolique du fait de prendre la parole et de s'exprimer sur leur communauté, de s'engager dans une pratique culturelle. Si, comme l'écrit Truchon, « les fabricants de formes matérielles, ou artistes ne sont pas séparés ou supérieurs au reste de la société » (2005 :96-97), on leur attribue néanmoins des qualités exemplaires et prestigieuses. Ceci s'explique peut-être, entre autres, par le fait que l'aisance à s'exprimer à l'oral, de raconter une histoire, mais surtout la capacité de bien le faire sont particulièrement valorisées par les autochtones d'Amérique du Nord, et ce, depuis plus d'un siècle (Lessard, 2007 :85).

Ce même phénomène a d'ailleurs été noté par Turner lors de ses recherches avec les Kayapo du Brésil. Ce dernier a exposé la manière dont certains Kayapo, conscients du prestige et donc du pouvoir symbolique associé au statut de réalisateur, ont instrumentalisé la pratique de la vidéo pour lancer leur carrière politique (1991 :73, 2002 :77-79). À Manawan, le capital symbolique lié au fait de parler de et pour la communauté est de toute évidence recherché par certains. Paul fait partie de ceux-là. En entrevue, il m'a ouvertement exprimé son souhait de devenir un jour le chef du Conseil de bande de la réserve. En réalisant un film où il figure lui-même, non seulement se fait-il voir et connaître davantage du reste de la communauté, mais il leur démontre qu'il sait prendre la parole pour rassembler les siens dans un projet commun de défense de leurs intérêts collectifs, aptitude généralement partagée par les chefs et les conseillers qui composent le conseil (Morissette, 2005 :50). Mais justement, qui sont donc ceux qui s'expriment sur et pour communauté, qui mettent leur expérience de la vie à Manawan en images? C'est ce dont je discuterai dans la section suivante.

2.3. Élite autochtone et réseaux sociaux. La dynamique politique interne de la communauté de Manawan

2.3.1. Les enfants de l'élite

Qui sont donc les individus qui s'engagent dans la pratique culturelle de la vidéo? C'est là une question qu'il importe de se poser puisque, postulant que la représentation que font les participants d'eux-mêmes et de leur communauté dans leurs films lève le voile sur les représentations qu'ils entretiennent à propos du monde, y répondre permettra de mieux comprendre ces représentations sociales. On a vu, au chapitre précédent, qu'au sein d'une même société ou communauté, différents groupes ou personnes peuvent entretenir des représentations divergentes. À Manawan, la réalisation de produits culturels audiovisuels est-elle l'apanage d'un « groupe », d'une catégorie de personne en particulier?

Si je n'ai malheureusement pas été en mesure de savoir le niveau de scolarité et le statut professionnel (étudiant, décrocheur, employé, chômeur ou bénéficiaires du bien-être social) de tous les participants et de leurs parents, j'ai néanmoins obtenu ces informations pour une grande part d'entre eux. Considérons tout d'abord uniquement le cas des huit « réalisateurs » – soit ceux qui ont eu l'idée originale des films et ont choisi les images qui allaient les composer – des escales de 2006 et de 2007. On comptait, parmi ces derniers, 1) deux jeunes adultes avec emploi et 2) six jeunes, dont trois fréquentaient encore l'école secondaire (et projetaient fermement de compléter leurs études) et deux avaient terminé leur secondaire, mais n'occupaient pas d'emplois. Un seul d'entre eux avait abandonné ses études secondaires et travaillait de manière saisonnière, en attendant, disait-il, de retourner à l'école aux adultes. Sept d'entre eux avaient donc déjà réussi leurs études ou étaient en voie de le faire, une proportion qui détonne par rapport au taux de diplomation des 15 ans et plus dans la réserve (voir chapitre précédent). Parmi les 11 autres participants – responsables de la caméra ou de la prise et de la prise de son – sur lesquels j'ai pu obtenir des informations, on comptait dix jeunes (dont un « décrocheur » contre neuf fréquentant toujours l'école) ainsi qu'un jeune adulte, détenteur d'un diplôme d'études professionnelles (DES) alors sans emploi.

Si ces données laissent penser que les jeunes et jeunes adultes qui prennent part aux activités du Wapikoni mobile ne constituent pas un échantillon représentatif de l'ensemble des 15-30 ans de la communauté, celles qui concernent l'occupation et le niveau de scolarité de leurs parents en attestent à mon avis explicitement. En effet, au moins un des deux parents des huit réalisateurs des escales de 2006 et de 2007 travaille ou a déjà travaillé à l'intérieur ou à l'extérieur de la communauté dans l'un des secteurs suivants : santé et services sociaux, Conseil de bande de Manawan, milieu corporatif. La presque totalité de ces parents ont poursuivi des études collégiales (surtout des formations techniques) ou universitaires (surtout de premier cycle) en dehors de la réserve. Non seulement ces derniers se connaissent entre eux (ce qui n'est guère étonnant dans une communauté d'à peine plus de 2000 habitants), mais plusieurs sont unis par des liens familiaux ou ont déjà, soit étudié, travaillé ou participé à certains projets ensemble. Mis à part leurs parents, les jeunes réalisateurs ont souvent grandi entourés d'individus scolarisés et détenant un emploi :

« Comme moi, ma famille du côté de mon père, il y a un très haut pourcentage de personnes formées, BAC ou DEC, beaucoup de directeurs. Mon oncle est directeur de l'éducation, mon cousin est directeur de l'école, je vois des matantes qui sont en enseignement depuis de nombreuses années. »

(Paul)

Si l'on considère le faible taux d'emploi et l'infime taux de diplomation universitaire à Manawan, il est évident que les participants du Wapikoni mobile (mis à part quelques exceptions) ne proviennent pas de milieux familiaux représentatifs du reste de la communauté. Ils font plutôt partie de la tranche supérieure, au plan socioéconomique, de sa population; ce que m'avait d'ailleurs avoué François : *« Bien en fait ceux que moi j'ai vus participer, justement Sarah, Marie-Hélène, Judy [...] Au fond, c'est comme si ça aidait ceux qui sont déjà favorisés, de ce que j'ai vu ».*

Il semble donc que les individus qui s'engagent dans la pratique de la vidéo font pour la plupart partie d'un « groupe » particulier – celui des enfants de l'« élite » de la

communauté. Cette même tendance a d'ailleurs été observée au sein d'autres groupes autochtones. En effet, selon Ruby: « those who are given the responsibility (of medias) tend to come from a privileged upper-middle-class segment of society that has clearly benefited from the current structure of society [...] » (2000 :234). Le concept d'« élite autochtone » désigne les détenteurs d'une éducation scolaire qui « se consacrent à travailler pour l'autonomie de leur nation et la transmission de la culture » (Bousquet, 2005 : 160) et de la langue de celle-ci, qui oeuvrent dans le domaine des services et jouissent déjà, de par leur engagement sans équivoque dans la cause communautaire, d'un certain prestige (*ibid.*). En fait partie « tout individu ayant contribué à faire avancer économiquement et politiquement sa communauté, soit ceux ayant maîtrisé les technologies politiques du conseil de bande et de la nouvelle administration » (Morissette, 2004 : 109). L'ensemble des personnes scolarisées à l'extérieur de la communauté et ayant, de ce fait, acquis une certaine connaissance des rouages de la bureaucratie eurocanadienne (soit un capital culturel auquel le reste de la communauté n'a pas accès), font à mon avis également partie de cette élite. À l'instar de Morissette (*ibid.*) et de Bernard Lamothe (1997), je considère qu'il existe bel et bien une telle « élite » à Manawan.

Il apparaît donc qu'en tant qu'enfants de cette élite, une grande part des participants du Wapikoni mobile bénéficie donc déjà, entre autres, d'un capital culturel et d'une « *capacity to aspire* » (capacité culturelle inégalement distribuée dans un groupe) plus élevés que la moyenne. En effet, ayant une meilleure compréhension du système de gestion de la société tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de la réserve, les parents appartenant à cette catégorie sont plus à même d'amener leurs enfants à formuler des projets d'avenir réalistes, mais surtout de leur indiquer les moyens de les concrétiser et de les accompagner dans leurs démarches. Selon François, ceux-ci se distinguent d'ailleurs aussi des autres par leur investissement parental, par le soutien et l'attention qu'ils accordent à leurs enfants :

« Bien tu vois, Judy, j'ai eu ses deux sœurs aînées comme élève aussi et c'est une famille justement, où ils se font vendre l'idée que tout est possible, vraiment. Elles ont une mère derrière elles qui, vraiment, les épaulé d'une manière assez fabuleuse. La famille se détache du reste de la communauté, vraiment. Ah oui, au niveau de l'encadrement, je parle, au niveau de l'implication. »

Cet encadrement particulier va à l'encontre de l'éthique de « non-interférence » qui sous-tend encore aujourd'hui la socialisation des enfants autochtones. En accord avec celle-ci, il est mal vu d'interférer dans les affaires des autres, de les confronter ou de les contraindre à faire quelque chose, et ce, même s'ils s'appêtent à se nuire eux-mêmes (Ross 1992 : 12-13). Bien que, selon Lessard, on assiste peu à peu à un recul de cette éthique (2007 :41), dû à l'introduction de nouveaux discours dans les communautés et à la montée de nouveaux systèmes de valeurs, il se peut qu'ayant poursuivi leurs études dans des établissements eurocanadiens, ces parents y aient davantage intériorisé l'idée que le manque de soutien et de discipline sont à l'origine des problèmes de jeunes (*ibid.* :56) et aient élevé leurs enfants dans cette optique.

Selon François, la plupart de ces participants partagent également une capacité à s'exprimer oralement supérieure à celle des autres, une aisance qui s'explique souvent, justement, par un contact plus soutenu avec l'extérieur ou une influence plus grande de la société eurocanadienne (dans ce cas-ci, à travers leurs parents) (*ibid.* :85). Ainsi, bien que plusieurs m'aient dit avoir été gênés de s'adresser à l'auditoire et avoir gagné de la confiance à travers cette expérience, la majorité d'entre eux étaient déjà, selon ce dernier, plus à l'aise que leurs camarades à parler d'eux-mêmes. C'est d'ailleurs, à son avis, la caractéristique partagée par l'ensemble des participants du Wapikoni mobile, incluant ceux, comme Éric, dont les parents ne font pas partie de cette élite :

« Bien c'est ça, Éric, là on est dans un cas vraiment particulier. Mais là, Éric qui s'implique dans la Wapikoni mobile, ça ne me surprend pas non plus [...] Lui, ça en est un autre qui parle au « je ». Il se distingue par... lui c'est un personnage flamboyant Éric tu sais. Je veux dire, il a une personnalité assez forte, assez agréable aussi pour que les gens s'intéressent à lui. »

(François)

Il semble donc que, malgré les efforts des organisateurs du Wapikoni mobile, ce ne sont pas tant les jeunes décrocheurs, toxicomanes ou alcooliques sur lesquels le projet a pour but d'intervenir qui prennent la caméra pour parler d'eux-mêmes et de leur communauté, que ceux qui sont déjà favorisés par rapport aux autres (mis à part quelques

exceptions). La situation est peut-être différente au sein d'autres communautés où la roulotte fait escale; on ne saurait généraliser cette tendance. À Manawan, ce phénomène s'explique par un ensemble de facteurs, notamment par le mode de recrutement des jeunes participants et le rôle qu'y tiennent les réseaux sociaux.

2.3.2. Élite autochtone et réseaux sociaux

À Manawan, la tâche de recruter les jeunes revient principalement au coordonnateur et à l'intervenant psychosocial. Une semaine avant l'arrivée de la roulotte et des formateurs, l'intervenant se rend dans la réserve pour promouvoir le projet en l'annonçant, par exemple, à la radio communautaire. De leur côté, au cours de la première semaine de l'escale, les formateurs sont responsables d'accueillir les jeunes dans le Wapikoni mobile, de les encourager à développer leurs idées et d'inviter les curieux qui passent à venir les visiter. Les formateurs et l'intervenant ne connaissant que peu les jeunes de la communauté (mis à part les participants des années précédentes), ils comptent sur les adultes, notamment sur le coordonnateur du projet (faisant lui-même partie de l'élite de la communauté), pour leur en présenter.

Selon mes observations, le recrutement des participants s'est, au départ, fait majoritairement via le réseau social de ce dernier, ce qui explique que les parents des participants soient pour la plupart unis par des liens professionnels, mais surtout familiaux. En effet, ce dernier a prioritairement informé les adultes de sa connaissance (eux-mêmes généralement membres de l'élite) de l'existence et de la venue du projet dans la réserve. Il s'est, de plus, concentré sur la participation des membres de sa propre famille; des trois jeunes qu'il a personnellement recommandés, on compte deux de ses propres enfants et un de ses neveux. Deux d'entre eux, mais aussi trois autres de ses neveux et nièces ont d'ailleurs réalisé des courts métrages avec le Wapikoni. Grâce au bouche-à-oreille, certains amis et autres membres de la famille de ces derniers se sont par la suite intéressés au projet et impliqués dans ses activités. Ceci explique certainement, en partie, pourquoi les participants au projet ne constituent pas un échantillon représentatif de l'ensemble des jeunes et jeunes adultes de la communauté.

Si faire partie de la famille du coordonnateur, avoir un parent membre de son cercle d'amis ou occupant un poste important dans la communauté, ne constituent nullement des conditions nécessaires pour prendre part aux activités du Wapikoni mobile, cela a néanmoins permis à certains jeunes d'être au courant plus tôt de la venue et de la nature du projet, mais aussi d'avoir certains passe-droits, ce qu'illustre les propos de Jocelyne :

« Je ne me rappelle pas si c'était Madame Barbeau qui était venue, mais elle était venue me rencontrer dans le cadre de mon travail pour vérifier pour le stationnement, l'hébergement, qu'est-ce qu'on avait de disponible. Par la suite, quand ils sont arrivés, ils sont encore venus me rencontrer. Le coordonnateur m'en avait parlé aussi et puis ma fille était intéressée, j'en avais parlé avec elle. Elle était bien intéressée, mais elle ne rentrait pas dans l'âge (elle était beaucoup trop jeune). Madame Barbeau l'avait rencontrée et elle avait trouvé qu'elle s'exprimait quand même bien et qu'elle était ouverte. Elle lui a donné une chance de participer pour la première fois avec Wapikoni mobile. »

L'étendue des réseaux des participants ne se limite pas à la réserve de Manawan. Ainsi, avoir un oncle impliqué dans le fonctionnement du studio permanent d'une réserve voisine permet à la fille de Jocelyne d'avoir accès à des connaissances sur le projet et les médias et d'envisager se servir de cette relation dans l'avenir:

« [s'il vient à se construire un studio permanent dans la communauté] je suis sûr que ma fille s'impliquerait. Parce qu'à Wemotaci c'est son oncle qui travaille beaucoup pour la Wapikoni mobile, un réalisateur (ayant été invité à présenter ses films dans de nombreux festivals). C'est le frère de mon mari. Quand on va à Wemon, ça parle de Wapikoni et de studio et de projet puis de ville. Entre eux autres, entre ma fille et son oncle. »

(Jocelyne)

On peut donc dire que ces jeunes participants, les enfants de l'élite ont également en commun de détenir davantage de « capital social » (Bourdieu, 1980b : 2-4) que les autres membres de la communauté, puisque non seulement leur réseau de relations sociales est étendu, mais les individus auxquels ils sont liés détiennent déjà un volume de capital politique, symbolique, culturel et économique supérieur à celui des autres.

Sans chercher à prédire l'avenir, on peut penser qu'advenant la création d'un studio permanent à Manawan, certaines personnes recourront à leur capital social afin d'y obtenir un poste ou même d'en avoir la responsabilité. C'est de toute évidence le cas de Paul. Intéressé de politique, provenant d'une famille d'« élite », Paul m'a lui-même dit s'être entouré de gens influents et hauts placés. Personnellement lié d'amitié avec le chef, un compagnon de classe de son père, il se sert déjà de ses relations pour se positionner. Il m'expose ouvertement ses desseins :

« En tout cas Wapikoni, c'est de ça que je m'attends, pour qu'on ait un studio permanent, très prochainement, puis j'espère qu'on va l'avoir. Tu sais si j'y crois fermement puis, tu sais, je me suis déjà monté une équipe, pour faire un comité de travail, puis tu sais je me dis, en tout cas il y a mon père, il y a moi. Puis mon père m'encourage beaucoup là-dedans tu sais. [...] J'ai un rêve, c'est de faire partie de quelque chose. Puis je ne crois pas que je suis tout seul dans ce rêve-là, j'en ai parlé à des jeunes comme Christian, Henri, Jacob et Kevin [...] Tu sais je leur parlais de Wapikoni, du studio permanent et eux autres sont vraiment intéressés à aller là, à aller plus loin là-dedans. C'est ça que je disais au chef...[...] J'ai l'intention puis j'ai la motivation (à mettre sur pied le studio), surtout avec ce que le chef m'a dit : avance, va rencontrer Manon. J'étais supposé aller là (à Montréal) en fin de semaine... »

Ainsi, avant même que la création d'un studio permanent n'ait été formellement acceptée par le conseil de bande de Manawan (qui doit déboursier la moitié des frais de mise en marche du studio), avant même que l'ouverture de postes n'ait été annoncée dans la communauté, certaines personnes se préparent déjà à prendre le projet en charge et mobilisent leur capital social dans ce sens.

Cette dynamique particulière de favoritisme et de « réseautage »¹⁸ qui semble prévaloir au sein de la communauté n'est pas particulièrement étonnante et avait déjà été mise en lumière par Morissette (2005)¹⁹. En effet, selon cette dernière, « dans le contexte

¹⁸ « Le « réseautage » est l'équivalent du terme anglais « networking ». Le réseautage est la pratique par laquelle un individu fait appel à ses différents réseaux sociaux, ou tente d'accroître ces derniers, dans un but précis. » (Morissette, 2005 :23)

¹⁹ Il me semble important ici de mentionner que ces pratiques, performées à Manawan, ne sauraient cependant nous faire oublier que le népotisme et le réseautage ne sont nullement l'apanage des seules communautés autochtones...

communautaire de la réserve, le réseautage, les alliances, les stratégies, les schèmes matrimoniaux ainsi que les diverses formes de solidarité et de protection détiennent un rôle primordial et des enjeux considérables qui affectent la vie politique et économique » (*ibid.* : 96). « Avoir un membre de sa famille au sein de la structure régissant toute l'administration de la communauté peut être un avantage dans le cadre de la réserve où le développement économique et les possibilités d'emploi sont presque inexistants » (*ibid.* :95); ce que démontre également Mailhot (1993), à propos de la politique interne de Sheshatshit (nation innue). Ainsi, à Manawan, la fidélité à sa famille prime sur le reste (Bousquet, 2005b :159) et la parenté et les alliances détiennent un rôle important non seulement en politique, mais dans la plupart des sphères d'activité, des relations sociales dans la communauté.

Il n'est donc pas surprenant que, s'introduisant dans ce contexte, le fonctionnement du projet à Manawan en soit teinté, et ce, même d'une manière allant à l'encontre du souhait des organisateurs. C'est dans cette optique que Ruby, se référant aux recherches de divers anthropologues s'intéressant aux médias autochtones, affirme que les nouvelles technologies de communication « ne sont jamais introduites dans un vacuum, mais bien dans un environnement politique, social et économique dynamique » (2000 :233). Par ailleurs, dès la fin des années 1980, Michaels expliquait déjà qu'au sein des communautés autochtones, « the fundamental place of kinship rules will influence all media activities. Anything which is exempted from kinship will be assumed to be European in ownership and purpose » (1986 :10).

Certains anthropologues, dont Turner (1991, 2002) et Sullivan (1993), ont documenté les conflits engendrés par l'introduction de caméras vidéo dans certaines communautés autochtones. Turner décrit notamment la manière dont un jeune cameraman Kayapo a été ostracisé par les habitants de son village après avoir accompagné ce dernier lors d'un séjour de tournage auquel aurait plutôt « dû » participer un cinéaste de la communauté plus âgé et détenant plus de pouvoir politique (1991). De telles luttes entourant le pouvoir des images et le prestige associé à la médiatisation de la culture n'ont pas vu le jour à Manawan. Toutefois, tant Morissette (2005 : 94-96) que Clément (2007 : 148-151) y ont noté l'existence de dissensions internes, de tensions larvées entre certains

« clans » et groupes, mais aussi de familles laissées pour contre, au plan politique. Paul Charest (1992) a, pour sa part, mis en lumière certains processus et pratiques ayant participé au renforcement des clivages sociaux dans cette communauté. Si, à l'instar de Morissette (*ibid.* :111), je pense qu'il serait hasardeux d'accorder trop d'importance à ces inégalités internes, qui n'entraînent d'ailleurs pas la division de la communauté, j'ai eu l'occasion de constater que le favoritisme et l'existence d'une certaine élite sont bel et bien perçus par les habitants de la communauté et vécus comme frustrants par certains d'entre eux.

Chose certaine, la montée d'une élite au sein des groupes autochtones, d'une minorité qui a « tout avantage à encourager l'ordre établi, garant de sa position » (Ouellette, 1977 :15), nécessite d'être particulièrement attentif à l'ensemble de ces dynamiques. Cela implique notamment de s'intéresser aux domaines et processus à travers lesquels cette minorité émerge (Morissette, 2005 :110) et se consolide. À l'instar des individus appartenant aux groupes « dominants », ceux qui forment cette élite entretiennent et font valoir, à travers leurs pratiques et leurs discours, certaines idéologies et représentations sociales qui leur sont propres, tout en partageant nombre de celles-ci avec l'ensemble des membres de leur groupe. Ils considèrent leur vision du monde comme légitime et cherchent à la faire reconnaître comme telle par les autres, usant de leur capital symbolique pour s'appropriier et exercer le pouvoir symbolique, entendu comme pouvoir de construction de la réalité.

Il nous est permis de penser qu'à travers leur socialisation, les enfants de ces derniers sont venus à intérioriser, bien qu'imparfaitement ou partiellement, ces représentations. Je ne conçois pas les participants comme des copies conformes de leurs parents, bien au contraire. Je pense néanmoins qu'il est important de garder ceci en tête lorsqu'on s'intéresse aux représentations médiatiques que font les jeunes d'eux-mêmes et de leur communauté et aux représentations sociales qu'elles transportent. Les films des jeunes et jeunes adultes, enfants de l'élite, reproduisent-ils les idéologies et représentations dominantes? En véhiculent-ils de nouvelles, propres à leur « génération »²⁰? Si oui,

²⁰ J'ai déjà dit que les jeunes ne constituaient pas un groupe isolé du reste de la communauté, mais plutôt un ensemble de personnes hétérogène aux frontières plus ou moins définies. Ils ont néanmoins en commun

lesquelles? C'est notamment à répondre à ces questions que sera dédié le prochain chapitre de ce mémoire.

2.4. Synthèse. Changement et reproduction

De ce qui a été exposé au cours du présent chapitre, on peut dégager deux des manières par lesquelles le projet du Wapikoni mobile participe de la dynamique du changement socioculturel à Manawan. D'une part, considérant que ce sont les individus qui, par le biais de leurs pratiques et discours, agissent (en les modifiant ou en les reproduisant) sur les structurations socioculturelles, on peut dire que le projet constitue un vecteur de changement dans la communauté en ce qu'il induit des transformations au niveau des individus qui la composent (à travers les différents bénéfices que ces derniers retirent de leur expérience).

D'autre part, le projet du Wapikoni mobile intervient dans la dynamique du changement en ce qu'il perpétue ou du moins contribue à reproduire un phénomène, une tendance déjà opérante dans la communauté, soit la montée d'une élite et la radicalisation des clivages sociaux. Si le projet n'y a nullement occasionné de divisions internes, il semble y favoriser une jeunesse déjà avantagée. Certains auteurs ont mis en lumière le prestige associé à la position de producteur culturel, de médiateur interculturel, au fait de représenter le groupe pour lui-même et pour les autres (Turner, 1991 :73). Il sera intéressant, dans l'avenir, de voir si le Wapikoni mobile est un domaine d'émergence d'une nouvelle élite ou du renforcement de celle déjà existante. Il serait également pertinent de réaliser une analyse comparative plus poussée des dynamiques politiques engendrées par ces divers projets vidéo autochtones dans différentes communautés.

d'être nés dans la réserve et d'y avoir grandi, contrairement à leurs parents et grands-parents. C'est dans ce sens qu'à l'instar de Bousquet, j'emploie ici la notion de « génération », soit comme un groupe d'âge qui se conçoit par rapport à des temps et des espaces sociaux (2005a :8).

CHAPITRE 3. LES FILMS, LEUR RÉALISATION ET LEUR RÉCEPTION : LA FABRICATION ET LA REPRODUCTION DES REPRÉSENTATIONS SOCIALES.

« Pour comprendre les représentations, il s'agit de se placer au point de rencontre des productions et images individuelles et des normes et valeurs sociales. »
Bonardi et Roussiau (1999 :33)

À présent que la position des jeunes participants dans l'espace social a été plus clairement définie, nous sommes mieux à même de comprendre les représentations sociales qu'ils entretiennent. Je suis d'avis, à l'instar de Stuart Hall (1980) et de Terence Turner (1995), que les médias et produits médiatiques constituent des lieux privilégiés pour aborder les représentations sociales et leur transformation. Je suggère, pour renchérir sur les propos de Bonardi et Roussiau, que le « point de rencontre » à partir duquel on peut accéder aux représentations se situe, dans le cas qui nous intéresse, non seulement au cœur des films eux-mêmes, mais aussi dans leurs processus de réalisation par les jeunes et de leur réception par les membres de la communauté.

Dans cette optique, au cours des prochaines pages, j'effectuerai tout d'abord une analyse du contenu des films réalisés à Manawan depuis la première escale. Je discuterai de la manière dont certains thèmes y sont abordés, de ce que les jeunes y montrent et y disent ainsi que de ce que cela révèle. Puis, à la lumière des résultats de cette analyse, je reviendrai sur la question des jeunes et des médias autochtones. Je traiterai ensuite du processus de production des films, des normes et représentations qui transparaissent à travers les choix des jeunes en matière d'image. J'exposerai enfin les différentes interprétations formulées par les habitants de Manawan à propos des films des escales de 2006 et de 2007, avant de faire un retour sur la manière dont ces produits culturels, réalisés dans le cadre du Wapikoni mobile, constituent à la fois des vecteurs de changement et de reproduction socioculturelle dans cette communauté.

3.1. Le contenu des films, une analyse des principaux thèmes

Je suis d'avis, à l'instar de Ginsburg (1994a,1994b,1995) Hall (1980), Turner (1991, 1995, 2002) et Worth et Adair (1970), que les films ne peuvent être analysés isolément, sans référence au contexte de leur production et de leur interprétation. Ceux-ci incorporent,

dans leur propre structure interne et dans leur signification, les formes et les valeurs qui sous-tendent les relations sociales qu'ils médiatisent, rendant le texte et le contexte interdépendants (Ginsburg, 1994b :6). C'est pourquoi, préalablement à l'analyse des films, j'ai réalisé une revue de la littérature ethnographique sur les Atikamekws et les Algonquins. Cette façon de faire est inspirée des recherches de Worth et Adair. Ces derniers avaient en effet choisi d'initier leurs travaux avec les Navajos précisément parce que la littérature sur ces derniers était importante. L'abondance d'informations à leur sujet leur permit de vérifier leurs inférences, de tester leurs hypothèses ainsi que de questionner et d'étoffer les significations qu'ils attribuaient aux films (1970 :12). Il en a été de même pour moi.

Au cours des prochaines pages, je montrerai, par le biais de leur analyse sémiologique, que les films réalisés par les jeunes permettent de comprendre en quoi et comment ces derniers contestent ou encore réifient les représentations sociales dominantes dans la communauté. Autrement dit, on verra que la manière dont les jeunes s'y présentent et y traitent de différents sujets permet de saisir à la fois la singularité de leur expérience et de leur vision du monde, les transformations déjà en cours dans la communauté et ce qui s'y transmet, les significations qui continuent d'être collectivement partagées. Pour ce faire, j'aborderai successivement trois des thèmes qui s'y retrouvent, soit 1) la réserve et les jeunes, 2) le territoire et la forêt et 3) l'intervention et l'éthique de non-interférence. Les films portent évidemment aussi sur d'autres sujets qui feront plus ou moins directement l'objet de discussions au cours de cette section et des suivantes.

3.1.1. La réserve et les jeunes

La littérature amérindianiste présente souvent les réserves autochtones comme des espaces où règnent l'indiscipline, le manque d'investissement parental, l'anomie et la violence (Francey, 1998), comme des environnements trop isolés pour favoriser le développement intellectuel (Söderbom, 2004). Il semblerait que cette représentation de la réserve comme « milieu pathogène », pour reprendre l'expression de Larose (1989), soit également répandue parmi les membres des communautés algonquines. Marie-Pierre Bousquet explique en effet que « quelle que soit leur génération, les gens qui y vivent

voient volontiers la réserve comme un lieu à part, engendrant l'inertie, la passivité, la délinquance et la tendance à abuser de l'alcool » (2005a : 13). Dans la même optique, Sylvie Poirier affirme que les Atikamekws tracent une corrélation directe entre leur confinement dans des réserves et l'augmentation significatives des problèmes sociaux qui sévissent parmi eux (2004 :138). Au sein des communautés, « la génération des aînés continue de se définir par rapport au territoire alors que celle du pensionnat associe la réserve à une mentalité classée comme allochtone : l'individualisme » (Bousquet, *ibid.*). Jean-Guy (48 ans), un de mes informateurs, m'a d'ailleurs parlé de la réserve comme d'un « milieu artificiel », d'une « création du gouvernement », source de « contraintes » malgré les infrastructures utiles qui s'y trouvent. Selon lui, le fait d'être constamment les uns avec les autres (alors que l'ensemble des familles ne se réunissaient auparavant que durant l'été) crée une « pression sociale » sur les membres de la communauté.

Les films *Mon île*, de Marie-Christine Petiquay et *Notre vie* de Gilbert Niquay, prenant la forme de ce que Worth et Adair ont appelé les « bio-documentaires »²¹, dressent pour leur part un portrait bien différent de la réserve de Manawan. Dans *Mon île*, Marie-Christine explique, en montrant le paysage de la réserve, que c'est sur ce site que se rassemblaient ses ancêtres durant l'été. Pour elle, Manawan est une presqu'île où elle retrouve la nature, sa famille et ses amis et à laquelle elle est attachée, malgré les problèmes qu'elle y voit et ce que les autres peuvent en dire. Dénonçant les abus de drogue et d'alcool ainsi que la violence auxquels ils mènent, Gilbert et ses cousines présentent leur mode de vie sans consommation dans *Notre vie*, un film en Atikamekw. On les y voit s'adonner à différentes activités, allant du *break dance* aux soirées de conte chez leur grand-mère, en passant par l'excursion en canot.

On comprend donc dans quelle mesure ces films s'opposent aux représentations qu'entretiennent leurs parents et grands-parents au sujet la réserve. Les propos qu'y

²¹ « Le "bio-documentaire" est un film fait par une personne pour représenter ce qu'elle ressent d'elle-même et de son propre monde. C'est un moyen subjectif de représenter ce qui semble réellement être le monde objectif pour un individu. En un sens, ce type de film a avec le documentaire la même relation que l'autoportrait a avec le portrait et l'autobiographie avec la biographie. De plus, grâce à la manière particulière dans laquelle il est fait, il exprime souvent des sentiments et révèle les valeurs, attitudes et intérêts qui se situent au-delà du contrôle conscient de l'auteur (Worth et Adair, 1972 :25-26) (ma traduction).

tiennent Marie-Christine, Gilbert et ses cousines vont dans le sens de ce qu'écrit Bousquet (*ibid.* :13) : la réserve est leur point de référence et ils s'y sentent chez eux malgré les problèmes qu'ils y remarquent. Je n'ai d'ailleurs, lors de mes discussions et entrevues avec eux, jamais entendu un jeune parler de la réserve comme d'un « milieu artificiel » ou « créé par les blancs », et ce, bien qu'ils connaissent l'histoire de leur communauté. Loin de mener à l'inertie, la vie à Manawan permet à Gilbert et ses cousines de s'adonner à différents loisirs, qu'ils soient associés à la culture occidentale, comme le *break dance*, ou aux activités dites traditionnelles, comme les soirées de contes ou la promenade en territoire, et ce, sans que celles-ci entrent en contradiction. Ce film vient donc, d'une part, contribuer à améliorer l'image des réserves, et d'autre part, remettre en question une autre représentation dominante, tant au sein des communautés autochtones que de la société eurocanadienne, selon laquelle les jeunes autochtones vivraient en perpétuelle tension entre deux mondes culturels irréconciliables et auraient conséquemment de la difficulté à s'adapter (*ibid.*).

Les jeunes autochtones sont en effet souvent dépeints comme des individus à problèmes, vivant un profond conflit identitaire (v. par exemple Collin, 1988), englués dans la misère sociale. Pourtant, plusieurs films réalisés par les participants de Manawan contredisent ce genre de représentations, démontrent que les jeunes ne se conçoivent pas eux-mêmes en ces termes. Dans *Une vie en ville* de Marie-Christine Petiquay, son cousin Maxime qui habite désormais Trois-Rivières y discute de son processus d'adaptation. Il y discerne les avantages et inconvénients de la vie à Manawan et de celle qu'il mène dans sa nouvelle ville de résidence. Habiter hors de la réserve n'a pas ravivé ou généré en lui de crise identitaire. Au contraire, Maxime est fier d'être Atikamekw et de parler sa langue et conçoit son séjour à Trois-Rivières comme une occasion favorable d'échange interculturel qui n'altère en rien ce sentiment d'appartenance. Il souhaite retourner s'établir à Manawan une fois ses études terminées. De leur côté, dans *Tapwaticewin : ces feuilles qui racontent des histoires*, Mikon et Mariana Niquay expriment leur passion pour la lecture. Alors que les autochtones attribuent généralement plus de valeur et d'importance à l'oralité et associent l'écriture aux eurocanadiens et aux blancs en général (ce dont témoignent les propos de certains comme Jean-Guy), Mikon et sa sœur démontrent à leur manière que

cette dichotomie n'a pas lieu d'être. Mis sur papier, archivés, les récits et légendes autochtones deviennent accessibles à tous en tout temps. Les histoires contenues dans les livres, tout comme celles que racontent les aînés, constituent des sources de savoir et de rêve qui peuvent nous guider dans nos actions et réflexions quotidiennes.

Ainsi, la manière dont les jeunes se présentent dans leurs films contredit les représentations que s'en font leurs parents et grands-parents, mais aussi plusieurs amérindianistes. Communément perçus par ces derniers comme biculturels et en proie à une confusion identitaire, il est pourtant clair pour ces jeunes qu'ils « n'ont pas de choix à faire entre leur culture et la culture allochtone; ils savent qu'ils sont (Atikamekw), tout en ayant des manières de penser et des pratiques issues de représentations nord-américaines » (Bousquet, 2005a :13). Leurs films démontrent également que ces jeunes ne se perçoivent pas comme des victimes; ils n'ont pas que des problèmes, ils ont aussi des passions, des idées, des loisirs, des projets et des aspirations. Dans *Mon île*, Marie-Christine dit souhaiter tourner des films sur Manawan dans l'avenir; dans *Une vie en ville*, Maxime affirme vouloir devenir enseignant pour retourner travailler à l'école secondaire de la réserve et dans *Notre vie*, Gilbert projette de devenir médecin pour soigner les membres de sa communauté. Il semble donc que, comme le mentionnait Bousquet (2005a :14), l'idée selon laquelle un vrai autochtone met ses connaissances au service des siens est encore largement partagée par les jeunes (du moins en apparence), ce qui répond aux souhaits de leurs parents. Cette représentation concernant l'autochtonie se trouve donc reproduite à travers leurs films.

3.1.2. Le territoire et la forêt

Le thème du territoire et de la forêt se situe aussi au cœur de plusieurs films. Associé à la génération des aînés, aux traditions ainsi qu'à l'autodétermination politique et sociale (Poirier, 2004 :138), le territoire se retrouve encore aujourd'hui au centre des revendications et luttes autochtones. Plusieurs chercheurs, dont Sylvie Poirier (*ibid.*) et Anny Morissette (2005), ont mis en lumière que l'affiliation des groupes familiaux au territoire sous-tend encore aujourd'hui l'identification des Atikamekws, leurs réseaux

sociaux, leurs interactions interindividuelles et leur sens de la responsabilité envers le territoire (Poirier, *ibid.*). Plusieurs adultes m'ont d'ailleurs dit appartenir au territoire, qui est pour eux « un garde-manger, une pharmacie et un temple » (Jean-Guy, 48 ans). La forêt est donc aussi un lieu de guérison du mal-être autochtone (Morissette, *ibid.* :75). Jean-Guy m'explique dans ce sens que la forêt est un endroit qui inspire la sérénité et l'humilité, où l'on peut aller se « ventiler » et se « ressourcer » lorsque la vie dans la réserve nous pèse.

Le court documentaire d'Henman Niquay intitulé *Kitaskino* (notre territoire) et le vidéoclip de Pinaskin Ottawa – *Notcimi* (la forêt; littéralement « là d'où je viens ») – abordent tous les deux ce sujet, sur des tons cependant bien différents. Dans *Kitaskino*, Henman contraste des images du territoire ravagé par l'exploitation forestière avec celles du camp de trappe familial où tous s'adonnent à des activités dites « traditionnelles ». Il y interroge son grand-père sur les raisons pour lesquelles il est important de préserver le territoire et lui exprime sa reconnaissance d'avoir fait avancer le dossier des aires protégées, dont il est lui-même aujourd'hui responsable. De son côté, Pinaskin exprime sa désolation et sa colère devant la dévastation du territoire de ses grands-pères et son malaise de rester là à le regarder sans rien faire.

Si le discours d'Henman par rapport au territoire – très proactif, insistant sur l'impérativité d'agir pour que celui-ci soit préservé – diffère de celui, très mélancolique, de Pinaskin, ils réitèrent néanmoins tous deux les représentations dominantes sur le sujet. Le territoire dépérit (par la faute des blancs) et il revient aux Atikamekws, affiliés au territoire, d'inverser ce processus puisque la transmission de leur culture dans l'avenir en dépend. Le film d'Henman vient toutefois, à sa manière, nuancer cette idéologie de la responsabilité face au territoire. En effet, bien que ce dernier insiste sur l'importance de préserver cet héritage, ce patrimoine, il propose aussi de reprendre le contrôle sur son exploitation et son développement, de manière à ce qu'il soit effectué en fonction des intérêts de la communauté en réponse au contexte contemporain. Ce discours s'accorde tout à fait avec celui tenu par l'ensemble des autochtones sur l'importance de recouvrer leur autonomie tant au plan politique, économique, que culturel (Charest, 1992). En réalisant ce film, Henman répond au souhait des adultes, mis en lumière par Lessard (2007), que les jeunes

démontrent ce même désir d'autonomie. Sans le vouloir ou plus ou moins consciemment, il réaffirme également un des « stéréotypes positifs » (Deloria, 2004 : 8) dominants à propos des autochtones, celui selon lequel ils auraient tous un rapport parfaitement harmonieux avec la nature.

Bien que le film *Les enfants de Manawan*, réalisé en 2005 par les formateurs du Wapikoni mobile avec Karine Echaquan, ne porte pas spécifiquement sur le territoire, ce thème y est néanmoins abordé. Karine y présente le projet d'intervention destiné aux enfants qu'elle et son oncle Robert ont mis sur pied. Ensemble, ils amènent les jeunes « camper et se ressourcer » sur leur territoire familial afin que ceux-ci s'expriment sur ce qui les dérange dans la réserve, sur les difficultés qu'ils éprouvent. Selon Karine, les jeunes sont plus calmes et plus ouverts à parler d'eux-mêmes dans la forêt que dans la réserve. Ce film vient donc lui aussi, à sa manière, réitérer les représentations dominantes à propos du territoire. En effet, l'organisation de ce projet d'intervention est fondée sur l'idée que la forêt constitue un lieu où les jeunes s'ouvrent, parlent d'eux-mêmes et se libèrent de leur mal-être; soit un lieu de guérison. Ainsi, contrairement aux films de Gilbert et de Marie-Christine, celui-ci réitère plutôt les idées des adultes à propos de la réserve : lieu de consommation et de violence, endroit où la promiscuité engendre des problèmes familiaux et la déviance, etc. Karine y dit inviter les jeunes à chercher leur identité dans le bois plutôt qu'à Manawan. Ce contraste entre les propos de Gilbert et Marie-Christine et ceux de Karine s'explique probablement par leurs différences d'âge et de parcours de vie. Alors que Gilbert et Marie-Christine, issus de familles favorisées, fréquentaient toujours l'école secondaire au moment de leur participation au projet, Karine, intervenante approchant la trentaine, mentionnait dans son film avoir elle-même été victime d'abus étant jeune.

4.1.3. L'intervention et l'éthique de non-interférence

L'« intervention » se retrouve donc au cœur du film de Karine, mais aussi de celui d'Alice Echaquan, intitulé *Cirque du Monde*. Tous deux portent en effet sur des projets visant à aider les jeunes de la communauté; le premier en les faisant parler d'eux-mêmes et de leurs problèmes, le second en leur permettant de s'adonner à une activité sportive, de se

produire en spectacle et de se réaliser à travers cette expérience. Dans *Cirque du Monde*, Alice explique, entre autres, que ce projet permet aux jeunes de non seulement développer leur sens des responsabilités (en se faisant par exemple nommer chef d'une équipe), mais aussi de recevoir des félicitations et des encouragements qui se font autrement plutôt rares dans leur vie quotidienne. Sans souscrire aux représentations dominantes sur les jeunes de la communauté, ces deux films réitèrent néanmoins l'idée, partagée par les adultes, selon laquelle les Autochtones forment des sociétés qu'il faut aider (Lessard, 2007 : 52). Celui de Karine appose toutefois un bémol important à ce discours puisqu'on y présente et valorise une initiative locale d'intervention, faites par et pour les membres de la communauté; une prise en charge qui s'accorde tout à fait avec le projet collectif de réinstaurer leur autonomie²².

Il est intéressant de noter que l'idéologie de l'intervention véhiculée par Karine et Alice ne se retrouve pas dans les films des autres participants. En effet, si, comme l'a démontré Lessard, les jeunes sont très familiers avec ce discours et ses composantes et n'hésitent pas à les reprendre lorsque cela leur semble approprié (2007 : 86-91), ils ne le reproduisent pas dans leurs productions audiovisuelles. Bien que déplorant souvent le manque d'activités destinées aux jeunes et le fait de ne pas avoir « grand chose à faire », ils se présentent dans leur film comme étant tout à fait capables de se prendre en main et de se trouver des occupations. Ils ne semblent pas se percevoir comme des « victimes de la colonisation » ayant besoin d'aide et pensent plutôt que les différents moyens d'intervention bénéficient plus à leurs parents²³, ce que m'a aussi expliqué Sophie :

« On faisait beaucoup d'activités, des ateliers sur le suicide, sur les abus sexuels, sur la communication parentale, sur la délinquance, sur plein de sujets. Puis un jour les jeunes nous ont dit : "Pourquoi vous êtes tout le

²² Le projet Cirque du monde est quant à lui une initiative du Cirque du Soleil, donc de gens provenant de l'extérieur de la communauté. Chaque semaine, les enfants qui y participent se réunissent dans le gymnase de l'école et y apprennent les rudiments du cirque (jonglerie, acrobatie, etc.) sous la supervision d'un professionnel, envoyé par le Cirque du Soleil, et d'Alice, responsable du projet dans la communauté où elle a elle-même grandi.

²³ Ceci rejoint ce qu'a écrit Lessard à propos du rapport des parents autochtones à l'idéologie de l'intervention (2007 :56-58). Selon ce dernier, les individus de la génération du pensionnat ont l'impression d'avoir été privé, ayant été eux-mêmes séparé de leur famille, des modèles et des connaissances essentiels pour être de bons parents et sont, pour cette raison, friands des conférences destinées à aider leurs enfants.

temps après nous. Pourquoi vous nous dites tout le temps comment ça marche la drogue, quel effet ça fait? On le sait quel effet ça fait la drogue. On sait ce que ça nous fait le "speed", on en consomme. On sait ce que ça nous fait le pot, on en consomme et la bière aussi. Pourquoi vous êtes tout le temps après nous? Pourquoi vous nous dites tout le temps : Les abus sexuels, faites attention, puis protégez-vous, un agresseur sexuel agit de telle manière puis c'est monsieur n'importe qui ou madame n'importe qui. Pourquoi vous ne parlez pas à nos parents? C'est à eux autres, c'est eux autres qui ont le problème". Puis ils n'ont pas tort les jeunes, ils n'ont vraiment, mais vraiment pas tort. »

(Sophie)

Si les jeunes ne semblent pas se représenter comme des individus ayant besoin d'aide et ne reproduisent pas le discours interventionniste dans leur film, ils ont toutefois en commun avec Alice et Karine d'y tenir des propos qui vont à l'encontre de l'éthique de « non-interférence » (discutée au chapitre précédent). Le fait que Gilbert et ses cousines déplorent ouvertement les comportements d'abus et de violence de leurs pairs, que Mikon et Marianna incitent directement les enfants de la réserve à s'ouvrir au monde des livres et disent avoir réalisé leur film pour les encourager dans ce sens constitue des pratiques totalement contraires à celles qui s'accordent avec cette éthique. Le court métrage *Le Geôlier* de Patrick Flamand (2004) est lui aussi particulièrement intéressant à ce sujet. Ce film présente Raoul Ottawa, un des gardiens de la prison de Manawan, qui nous y parle de son travail, de son quotidien et des problèmes qu'entraîne la consommation dans la communauté, particulièrement chaque premier du mois. Souvent appelé à garder des membres de la communauté qui ont commis des délits sous l'effet de l'alcool, Raoul y émet la réflexion suivante : « *Moi, je devrais regretter de travailler, d'avoir pris la responsabilité de garder les personnes qui sont comme ça? Je ne pense pas, au contraire... Ça prend toute sorte de monde* ». Le fait que Raoul se pose cette question et justifie ses décisions ensuite révèle qu'il est conscient que certaines personnes de la communauté sont en désaccord avec son travail, qui va tout à fait à l'encontre de l'éthique de « non-interférence », ou du moins qu'il l'a suffisamment intériorisée pour ressentir de la culpabilité du fait d'empêcher les siens de nuire. Dans son film, Patrick ne condamne pas du tout Raoul. Au contraire, il le dépeint comme très près de sa famille et présente indirectement son travail comme un mal nécessaire. Ce court métrage et ceux de Gilbert et

de Mikon, mais aussi d'Alice et de Karine, témoignent du recul de l'éthique de « non-interférence », de cette représentation de la socialisation autochtone dans la communauté.

Ce que l'ensemble de ces films révèlent également, c'est qu'il existe des différences importantes entre les participants du Wapikoni mobile, sur le plan des représentations qu'ils entretiennent. Si Alice et Karine peuvent être vues comme des participantes au même titre que les autres, elles restent avant tout des intervenantes sociales qui, bien que natives de Manawan, ont été scolarisées à l'extérieur. Il est donc compréhensible qu'elles tiennent dans leur film un discours différent de celui des jeunes qui fréquentent toujours l'école secondaire. Il en va de même en ce qui a trait aux questions du territoire et de la réserve. Alors que Gilbert, ses cousines et Marie-Christine présentent la réserve comme leur milieu de vie, comme un endroit où il est possible de s'épanouir, Karine pose plutôt la forêt comme lieu du mieux-être, source saine où les jeunes peuvent puiser leur identification. D'autres, comme Pinaskin et Henman, réaffirment pour leur part les représentations du territoire comme vecteur d'autonomie. Les représentations véhiculées par ces derniers et par Gilbert et Marie-Christine ne sont pas mutuellement exclusives. Les jeunes peuvent très bien se sentir chez eux dans la réserve et reconnaître l'importance de la préservation du territoire. Toutefois, le fait que les uns aient choisi de parler de ce qu'ils aiment de leur vie à Manawan alors que les autres aient mis l'emphase sur l'importance de préserver le territoire ancestral témoigne notamment, à mon avis, de leur position différente sur le continuum entre « traditionnalistes » et « progressistes » (Goulet, 2000 :59-61)²⁴.

3.2. Regard sur les jeunes réalisateurs autochtones

On voit donc que les jeunes réalisateurs de Manawan sont loin de reproduire les représentations et de répéter les discours à l'identique. Ils abordent les problématiques et thématiques qui leur tiennent à cœur par le biais d'un moyen de communication à l'origine occidentale, et ce, tout en mobilisant un ensemble de référents significatifs pour eux et pour les membres de leur communauté. Leur initiative contredit donc, d'une part, ceux qui,

²⁴ Pinaskin, par exemple, semble en effet un peu plus « traditionnaliste » que la majorité des participants. Il a déjà réalisé un vidéoclip qui rend hommage aux aînés et souligne leur héritage et m'a dit souhaiter voir renaître plusieurs façons de faire traditionnelles.

à l'instar des penseurs de l'école de Francfort (présentés en introduction), ont vu l'appropriation et l'usage des médias par les autochtones comme un vecteur d'acculturation ou comme le symptôme d'une rupture avec la tradition. Il est en effet évident que les films du Wapikoni se situent à la fois en rupture et en continuité avec l'héritage socioculturel atikamekw. Ils révèlent simultanément la persistance de certaines valeurs et idéologies dans la communauté ainsi que la singularité et la diversité des représentations développées par les jeunes et de leur expérience du monde. Il est en effet important de ne pas perdre de vue que :

« the production of representations is both an individually creative and a socially contested process, involving the conjunction of differing voices, perspectives, and values of different groups and individuals within indigenous communities. The production of [...] the representations [...] by and to its producers, is a multivocal process in which the participants draw in different ways upon their common cultural stock of ideas, symbols, tropes, and values. » (Turner, 2002 :77).

D'autre part, les réalisations de ces jeunes permettent de démentir les écrits de certains amérindianistes, mais aussi les médias dominants et plusieurs leaders autochtones, critiqués par Lessard (2007) et Truchon (2005), qui ont tendance à présenter les jeunes autochtones en termes misérabilistes, soulignant leurs comportements autodestructeurs et masquant leur grande capacité d'adaptation et de création. Il semble en effet, comme l'écrit Bucholtz, que même si ces jeunes font l'expérience d'une pression psychologique particulière, due aux profonds changements socioculturels qui les ont précédés et qui continuent de se produire, ils peuvent répondre à ces nouvelles circonstances culturelles de manière inventive (2002 :531). Les jeunes de Manawan représentent dans ce sens une « source constante de créativité, d'ingéniosité, de possibilités et de développement personnel » (Comaroff, 2000 :110).

3.3. Les choix de réalisation

3.3.1. Réalisation et normes sociales

L'analyse des différentes étapes du processus de réalisation des films (choix du sujet et élaboration du scénario, tournage, montage) par les jeunes m'a également permis de cerner dans quelle mesure ils reflètent le changement et la transmission de représentations sociales dans la communauté tout en y participant. En effet, si les films produits par les jeunes constituent des lieux de création et d'expression, j'ai pu constater que leur tournage et leur montage ne sont pas menés par les jeunes sans souci du respect de certaines normes sociales et culturelles entourant principalement la production et l'utilisation d'information visuelle. Une discussion, captée lors du montage du film de Paul, entre ce dernier et un formateur, en fournit un bon exemple. Visionnant une de ses entrevues, Paul avait demandé au formateur qui l'accompagnait de couper un passage où son interlocuteur parlait d'une personne décédée. Celui-ci lui avait demandé pourquoi et Paul lui avait répondu l'air très sérieux : « Bien, par respect »!

Cette réticence, ce refus de parler des morts dans les films avait aussi été noté par Éric Michaels au cours de ses années de travail avec les Aborigènes australiens (1986). Michaels avait par ailleurs remarqué une semblable circonspection à propos de la représentation d'informations généralement réservées à certaines personnes ou certains groupes (que celle-ci prenne la forme d'une danse, d'un rituel ou d'une histoire). En effet, il semble que chez les Autochtones, la performance de certaines formes d'information soit très régulée socialement (Myers, 1986; Truchon, 2005 :96; Worth and Adair : 1970 :23). Certains savoirs devraient rester le propre de leur détenteur puisque leur diffusion pourrait être néfaste (Jacknis, 1996 :5-6), mais aussi pour protéger la propriété familiale de certaines danses ou chansons (Marr, 1996 :57). De plus, certains savoirs, spécialement spirituels, sont conçus comme pouvant n'être obtenus que de l'intérieur, par l'expérimentation, rendant leur médiatisation pour les autres tout à fait inutile (Goulet, 2000). Les propos de Jean-Guy, 48 ans, sur l'idée d'instaurer un studio de production vidéo permanent à Manawan révèlent que cette préoccupation concernant ce qui se montre et ce qui ne se montre pas y est aussi assez partagée par les adultes et aînés de la communauté :

« En ce qui concerne l'idée (d'écrire et de filmer) les connaissances ancestrales, les plantes médicinales... dans le domaine de la guérison, ils disent qu'on ne peut pas parler de propriété intellectuelle. Et ce n'est pas une forme de protection de l'écrire (ou de la filmer) parce que eux font la distinction entre propriété intellectuelle et propriété spirituelle. Cet aspect-là de la connaissance ancestrale, c'est très important que les jeunes le comprennent. Quand on parle d'un studio permanent, ça ne pourra pas être introduit partout. Il y a beaucoup de cérémonies où ils (les guérisseurs) ne veulent pas voir de caméras vidéo et puis tu sais, il faut respecter ça. [...] Donc ça, c'est important. Ça va faire partie des règles qu'il va falloir clarifier. »

(Jean-Guy)

Les propos de Jean-Guy confirment ce qu'a expliqué Michaels à travers ses différents écrits (Ruby, 2000 :228), à savoir que les notions occidentales de « liberté d'expression », de « droits d'auteurs », de « besoin de savoir » ainsi que « confidentialité » ou « d'intimité » sont inefficaces pour comprendre les médias autochtones. Truchon écrit par ailleurs que « la distinction entre propriété privée ou publique est au cœur des débats » (2005 :97) entourant la mise en image et la diffusion des connaissances autochtones. Les productions médiatiques devraient avant tout servir les besoins et intérêts de la communauté; les principes qui les sous-tendent seraient ainsi opposés à ceux qui régissent l'« art » occidental (*ibid.* :96).

Il semble donc que l'introduction du média de la vidéo dans la communauté y ait fait ressurgir tout un ensemble de significations jusque-là restées implicites parce que faisant partie du sens commun. L'analyse de la production d'images par les jeunes et de la perception de cette pratique par certains adultes et aînés de la communauté révèle deux phénomènes à l'œuvre à travers les films. D'une part, certaines des significations concernant l'image et la représentation sont non seulement transmises entre les générations, mais aussi réaffirmées à travers le processus de création. D'autre part, certaines représentations, peut-être moins partagées par les jeunes, sont susceptibles de faire l'objet de discussions et de négociations intergénérationnelles dans un futur proche. C'est dans ce sens qu'à la suite de Ginsburg, je propose de concevoir les films réalisés par les jeunes participants du Wapikoni mobile comme des « cultural media » (1991), qui médiatisent la

culture et les représentations entre les individus, les groupes sociaux et les générations; créant entre eux une compréhension mutuelle (Ginsburg, 1995 : 257-258).

3.3.2. Les choix de sujets, l'aspect relationnel

La manière dont les participants du projet sélectionnent les sujets de leurs films révèle également la persistance d'une façon autochtone d'aborder la représentation et la production d'images au sein de la communauté. Certains auteurs suggèrent en effet que ce qui caractérise particulièrement les images et films autochtones réside dans leur aspect « relationnel » (Truchon, 2005 :95). Autrement dit, leur réalisation reposerait sur l'interdépendance du sujet et de l'objet, de celui qui filme et de celui qui est filmé, sur l'absence d'une scission complète entre le « Je » et le « Eux » et entre le fait et la fiction, dichotomies qui se trouvent au cœur du cinéma documentaire et ethnographique (Troy, 1992 : 50). L'indien qui se trouve devant la caméra doit être connecté à celui qui la tient. Ils doivent être des égaux, des collaborateurs; ils doivent se faire mutuellement confiance (*ibid.* :56). Ce qui figurerait sur les images et dans les films des réalisateurs (ou photographes) autochtones, ou plutôt le lien qui les unirait avec la personne ou le sujet représenté, importerait davantage que les qualités formelles de leurs productions (Truchon, *ibid.* : 101)²⁵.

Effectivement, parmi les participants du Wapikoni mobile, tant les jeunes que les jeunes adultes choisissent généralement de présenter des sujets auxquels ils sont directement liés, qui les concernent. Par exemple, lorsque je lui ai demandé de m'expliquer pourquoi elle avait réalisé *No 14* et *No 14, prise 2*, Marie-Christine Petiquay m'a répondu qu'elle a fait les films sur *son* frère parce qu'elle voulait montrer à quel point elle était fière de lui. Tant dans l'un que dans l'autre, elle y montre et interroge *ses* parents. Dans *Une vie en ville*, elle y traite d'une situation dont elle a elle-même souffert lors de son année d'étude à Trois-Rivières à travers la figure de Maxime, *son* cousin, qu'elle a choisi parce que

²⁵ C'est d'ailleurs probablement la raison pour laquelle certains jeunes participants du Wapikoni mobile (tels que Marie-Hélène) avaient tendance, lors du montage de leur film, à privilégier leurs propres images à celles tournées par les formateurs (respectant pourtant davantage les normes cinématographiques).

« *c'est un gars "full" pas gêné, "full" direct* », des qualités qu'elle admire. Dans *Mon île*, elle y présente *sa* communauté, *ses* lieux favoris, etc.

Il en va de même pour la plupart des films des participants. Dans *Kitaskino*, Henman présente *son* grand-père ainsi que le camp de trappe de *sa* famille et y traite d'un sujet pour lequel il s'implique personnellement. La pièce de musique que l'on entend lors du générique a été composée par *son* père. De leur côté, Mikon et Marianna parlent de l'intérêt pour la lecture que leur a transmis *leur* tante dans *Tapwatcikewin : ces feuilles qui racontent des histoires*, Pinaskin m'a dit vouloir montrer *ses* images, etc. Lors de mes entrevues et discussions avec les jeunes et jeunes adultes de la communauté, il m'est arrivé de leur demander s'il y avait d'autres sujets sur lesquels ils aimeraient réaliser des films dans l'avenir. Caroline m'a dit penser que « *ce qui serait bon, ce serait de voir comment le monde s'adapte, ceux qui viennent de l'extérieur, tu sais au niveau allochtone* ». J'ai compris plus tard qu'il s'agissait là d'un sujet qui, bien qu'apparemment sans lien avec elle, la touchait directement lorsqu'elle m'a dit : « *Tu sais, on peut penser que vu que je suis amérindienne, mon adaptation s'est faite facilement (dans la communauté de Manawan), mais tu sais, c'est comme je te disais, ce sont deux Nations différentes...* ». C'est donc parce qu'elle a personnellement éprouvé des difficultés d'adaptation lors de son arrivée dans la réserve qu'elle a eu l'idée d'aborder ce thème.

En effet, même lorsque d'emblée, ce qui unit le participant à son objet n'est pas évident, l'interroger sur sa démarche et écouter ce qu'il a à dire non seulement sur son film, mais aussi sur ses relations sociales et sur ce tout ce qui fait partie de son quotidien, révèlent la complexité de ce lien. Par exemple, au cours d'une entrevue avec Camélia, je la questionne sur les raisons pour lesquelles elle souhaitait réaliser un film (qu'elle n'a pas eu le temps de faire) sur Joseph-Étienne, un aîné de la communauté qui ramasse les bouteilles et canettes vides jonchant les rues de Manawan. Elle me répond :

« *Ben c'est parce que moi ce que j'aimerais faire comme film c'est comme tu sais, genre, je me pose une question et je veux trouver la réponse. Puis avec le film, je voudrais montrer ma démarche. Comment je fais pour connaître quelqu'un, parce cette année on voulait faire le film sur Joseph-*

Étienne et puis je voulais vraiment savoir qui c'était et qu'il raconte un peu comment c'était dans son temps et puis tout ça. [...] »

(Camélia)

Plus tard dans la conversation, je lui demande si elle est proche de certains aînés de la communauté. Elle me dit :

« Depuis que ma grand-mère est décédée là, cet été. J'étais tout le temps avec elle. Elle, elle ne savait pas lire, mais elle racontait des histoires. Des histoires de son temps, quand elle était jeune. Puis c'était le fun à entendre. Puis c'est pour ça aussi que je voulais faire un film sur Joseph Étienne, je voulais retrouver un peu de ça, de ce que j'avais avec ma grand-mère. »

C'est donc en l'interrogeant sur sa relation avec certaines personnes de la communauté que j'ai pu comprendre l'origine de l'intérêt qu'elle portait au personnage de Joseph-Étienne avec qui elle n'avait, de prime abord, aucun lien. Tout comme les jeunes Innus de Uashat mak Mani-Utenam le faisaient à travers leurs photos, les participants de Manawan esquissent dans leurs films « des personnes de confiance et la connaissance des ingrédients qui composent certaines valeurs » (Truchon, 2005 : 102). Par exemple, dans *No 14* et *No 14*, prise 2, Marie-Christine présente ses parents, qui se dévouent pour que son petit frère puisse se réaliser, Mikon et Marianna filment leur tante qui leur contait des histoires et leur a transmis cette passion pour la lecture, Henman se montre en compagnie de son grand-père, un homme sage qui a participé à la défense du territoire et qui l'amenait en forêt des mois durant, lorsqu'il était enfant.

Ainsi, l'importance de l'aspect relationnel au cœur de films produits par les jeunes et jeunes adultes de Manawan témoigne de la persistance de certaines représentations sociales concernant non seulement l'image et la représentation, mais aussi la famille et les relations sociales. Il a déjà été mentionné, au chapitre précédent, que les réseaux familiaux influencent nécessairement toutes activités médiatiques autochtones (Michaels, 1986). Pour ces derniers, la famille constitue l'unité sociale et politique de base de la communauté et conserve un degré d'autonomie et un pouvoir de décision relativement net (Davidson, 1928; Clermont, 1977). En plaçant souvent des membres de leur parenté au centre de leurs films, les jeunes réalisateurs du Wapikoni mobile démontrent que l'identification à sa

famille sous-tend encore aujourd'hui non seulement l'identification personnelle des Autochtones, mais l'ensemble des relations sociales.

3.4. La réception par les membres de la communauté

La manière dont les films des jeunes sont reçus et compris par les membres de la communauté lève également le voile sur les différentes représentations sociales entretenues par ces derniers et le processus socioculturel de médiation auquel participent ces produits culturels. En effet, interrogés sur leur appréciation et leur perception des films suite à la projection organisée à la fin de l'escalier, la totalité de mes informateurs ont déclaré avoir trouvé les films très représentatifs de la réalité de la communauté et être en accord avec tout ce qui y avait été dit ou vu. Pourtant, en les questionnant plus précisément sur la signification de ces vidéos et les raisons de leur appréciation, il est apparu que mes informateurs avaient souvent interprété les mêmes films de manières différentes, y avoir compris différents messages.

De nombreux auteurs dont Stuart Hall (1997 : 228) et de Certeau (1980) ont déjà mis en lumière le fait que l'acte d'attribution du sens est ambigu, qu'un film est toujours sujet à de multiples interprétations et qu'il est impossible de prévoir les interprétations qui seront bricolées par les auditeurs (consommateurs) à partir des représentations dont ils disposent. Ce n'est d'ailleurs pas tant là ce qui m'intéresse ici, que les interprétations elles-mêmes, telles qu'elles ont été formulées par mes informateurs, et ce qu'elles révèlent. Prenons par exemple ce que m'ont dit Sophie et Paul sur le film de Mikon et de Marianna Niquay dans lequel ces deux sœurs témoignent de leur passion pour la lecture et invitent les autres membres de la communauté à s'ouvrir au monde fascinant des livres. Sophie, 27 ans, a perçu ce film positivement parce que les deux sœurs y parlent de leur passion et que cela représente à son avis un message d'espoir pour les autres jeunes qui pensent qu'il n'y a rien à faire dans la réserve. Elle a donc accordé plus d'importance à la représentation positive que le film donne des jeunes et de la vie dans à Manawan. De son côté, Paul m'explique qu'il a apprécié ce film en ces termes :

« C'est très important ce dont elles ont parlé, la lecture. C'est leur tante qui a su leur transmettre ça, leur père aussi. Chez eux, il y a beaucoup de livres,

c'est de l'instruction, de la culture, ils sont cultivés pis ils se cultivent eux autres même. »

(Paul)

C'est donc parce que Paul pense que le film aborde la transmission des valeurs à l'intérieur de la famille, qui reste le principe organisateur de la vie sociale chez les Atikamekws, et parce qu'il prône une forme d'apprentissage autonome, qui rejoint le désir partagé par les membres de la communauté de retrouver leur autonomie sur tous les plans, qu'il l'a apprécié. Ces différences d'interprétation s'expliquent probablement en partie par leur parcours personnel. Sophie, intervenante sociale, plus « progressiste » se soucie surtout de la réalité contemporaine des jeunes et s'intéresse à ce qui peut les aider. Paul, préoccupé de politique, partage davantage les représentations sociales des membres de la génération de ses parents (parmi lesquels se trouvent plusieurs de ses amis et alliés) et grands-parents (ayant été élevé par son grand-père en territoire) et s'intéresse surtout à la transmission des valeurs et des façons de faire de ces derniers.

Les interprétations qu'énoncent les membres de la communauté diffèrent non seulement entre elles, mais aussi (évidemment) des significations qu'y ont encodées leurs réalisateurs. Par exemple, Marie-Christine m'a dit avoir réalisé *No 14* et *No 14, prise 2* pour montrer à quel point elle est fière de son frère; elle me dit également avoir fait ces films pour le plaisir, sans intentions de faire réfléchir qui que ce soit. Parlant de ces productions, Sophie explique :

« Puis j'ai vu le petit Jérémie qui fait de la moto. Il est bien dans sa motocross. Je pense que le message qu'on envoie, ce que j'ai aimé du couple avec leur petit en motocross, il ne font pas de pression nécessairement. Quand il voudra faire des compétitions. S'il veut en faire un métier, c'est correct, sinon c'est pour le plaisir. »

(Sophie)

Sophie a donc perçu le film de Marie-Christine comme un commentaire sur l'investissement parental, sur la bonne manière d'être parent. On a vu que ce sont surtout ces derniers qui s'intéressent aux activités d'intervention orientées vers les jeunes et qu'à Manawan, les activités de ce type leur sont de plus en plus destinées. On comprend donc

pourquoi Sophie, intervenante organisant elle-même ce genre de séances et de rencontres, y a compris un tel message.

Il arrive que des membres de la communauté et des participants discutent des films entre eux, à la suite de la projection. Ces rencontres et dialogues autour des films permettent la découverte d'expériences partagées, entre les jeunes et entre les générations, mais aussi à certains de prendre conscience des situations vécues par les leurs. C'est ce que révèlent respectivement les propos de Sophie et de Camélia sur *Une vie en ville* :

« On a vu un jeune qui est allé en ville, comment il vit ça. Je l'ai vécu ce qu'il a vécu le jeune au niveau de la discrimination. C'est toujours d'actualité aujourd'hui, puis je pense que ça lance beaucoup un message aux parents de dire [...] Ça n'a comme pas d'allure qu'on la vive encore. Puis que moi j'ai plus de 30 ans, le jeune qui a parlé hier il en a peut-être 15-16, je l'ai vécu. Ça n'a comme pas d'allure qu'il n'y ait pas eu d'évolution. Est-ce qu'on pourrait faire quelque chose tout de suite à ça, se dire comment on pourrait faire pour ne plus vivre ça. »

(Sophie)

« Oui. Puis il y avait aussi le film de Marie-Christine, qu'elle avait fait sur la vie en ville. Ça je trouvais ça bien intéressant, sauf, quand elle a dit, ben tu sais, cette année je lui ai dit : tu vas-tu encore à l'école là-bas. Elle m'a dit non. Puis elle a dit : ils font de la discrimination là-bas. Ils ne pouvaient même pas parler en Atikamekw. [...] C'est pas mal...Tu sais c'est étonnant pareil. Moi, ça m'a étonné qu'il se passe une affaire comme ça. Surtout avec ce qu'on appelle les accommodements raisonnables. Je ne sais pas. Il me semble qu'ils devraient avoir le temps de parler leur langue [...] Si j'avais été dans une école (dans une ville Québécoise) où il y aurait eu d'autres Atikamekws, il me semble, je me serais battue pour parler en Atikamekw, pour avoir le droit de parler en Atikamekw. »

(Camélia)

Les films semblent ainsi remettre à l'ordre du jour des sujets et des problématiques peut-être moins discutées au quotidien, donner un caractère commun et partagé à certaines expériences pourtant vécues individuellement.

L'ensemble de ces exemples montre à mon avis comment les films réalisés par les jeunes représentent non seulement des moyens de transmission et de création, de

reproduction et de transformation des représentations sociales, mais surtout des terrains de négociation intraculturelle, de médiation. En effet, l'analyse de leur réception par les habitants de Manawan met en lumière à quel point les films constituent des lieux où s'entrecroisent les différentes représentations dominantes et émergentes dans la communauté. Les films donnent aux adultes et aînés de la communauté un accès privilégié aux représentations entretenues par les jeunes. Tant les uns que les autres y comprennent différents messages et référents dont ils discutent entre eux par la suite, générant ainsi de profonds dialogues interpairs et intergénérationnels²⁶ ainsi qu'un sentiment de communauté et de partage.

3.5. Synthèse. Changement socioculturel et médiation

On comprend mieux maintenant en quoi le projet du Wapikoni, mais surtout les films produits par les participants dans son cadre, participent de la dynamique du changement socioculturel de la communauté. Ce qui a été vu au cours du présent chapitre confirme ce qu'ont écrit Turner, Ginsburg, Michaels et Worth et Adair : unanimement, les réalisateurs autochtones tendent à fonder les représentations visuelles complexes qu'ils créent et produisent à partir des catégories culturelles et des schémas sociaux profondément ancrés dans les modes de faire et de penser de leur groupe (Turner, 2002 :79). Ils y mobilisent et véhiculent également leurs propres représentations d'eux-mêmes, de leur milieu de vie et de l'autochtonie, qui peuvent différer de celles des autres en raison de leur âge, leurs expériences ou leur milieu familial d'origine. Certaines sont propres à leur génération, d'autres partagées intergénérationnellement. Dans ce processus de création médiatique, ces jeunes peuvent en venir non seulement à transformer leur propre bassin de représentations sociales, mais aussi celui des autres membres de la communauté, notamment à travers le dialogue. Dans ce sens, le projet du Wapikoni mobile et l'usage de la caméra par les jeunes et jeunes adultes de Manawan participent à la transformation et à la reproduction, à la « médiatisation » des représentations sociales entre les individus et les

²⁶ Karoline Truchon a elle aussi mis en lumière la manière dont les photographies prises et commentées par les jeunes Innus se sont transformées en des lieux de rencontres et de dialogues entre ces derniers, mais aussi entre eux et leurs parents et grands-parents (2005).

génération; représentations sur lesquelles se fondent les membres de la communauté pour agir.

Médiatisant les représentations sociales, les films des jeunes restent néanmoins, comme il a été vu, très personnels. Les participants réalisent leurs films pour des raisons bien à eux, sur des sujets qui les touchent individuellement. Cette connexion, cette interrelation entre ceux qui filment et ce qui est filmé laisse en quelque sorte présager le sens que prend le projet et la pratique de la vidéo pour les habitants de la communauté et qui fera l'objet du prochain chapitre.

CHAPITRE 4. MÉDIATION INTERCULTURELLE ET REPRÉSENTATION DE SOI. RÉINTERPRÉTER SON HISTOIRE, SA CULTURE ET SON IDENTITÉ À TRAVERS LA PRATIQUE DE LA VIDÉO.

« Sam (l'aîné des guérisseurs du village) se montra très intéressé (par le projet de passer la caméra aux jeunes de la communauté) et Adair lui expliqua exactement ce que nous avions l'intention de faire. Après quelques instants de réflexions, Sam se tourna vers Worth et lui demanda : « Faire des films nuira-t-il aux moutons? » Worth fut heureux de pouvoir lui expliquer que, pour autant qu'il sache, tourner des films dans la communauté ne leur causerait aucun mal. Sam réfléchit encore un moment puis, fixant Worth, lui demanda : "Est-ce ça leur sera bénéfique?" Worth fut bien obligé de répondre qu'au meilleur de ses connaissances, les moutons n'en bénéficieraient pas. Sam les regarda ensuite tous deux et leur dit : "Pourquoi faire des films alors?" » (Worth et Adair, 1970 :13) (ma traduction)

Ce passage, écrit il y a près de quarante ans, trouve sa pertinence aujourd'hui en ce qu'il met en lumière à quel point il est important qu'une pratique culturelle – dans ce cas-ci l'utilisation de la vidéo – fasse sens pour ceux qui s'y engagent, et pour nous, anthropologues, de comprendre ce sens. Il va de soi que lors de mon séjour à Manawan avec les formateurs, ni les jeunes participants, ni les adultes de la communauté ne nous ont demandé à quoi pouvait bien servir la réalisation de films; ils le savent très bien. Ayant connu l'introduction des produits médiatiques eurocanadiens dans leurs foyers, ils connaissent le pouvoir des images. Étant donné le contexte social, politique et économique dans lequel ils vivent, leurs préoccupations et attentes concernant la représentation cinématographique et narrative sont toutefois certainement distinctes de celles des eurocanadiens (Ginsburg, 1995 :262). Il convient donc de s'intéresser particulièrement à celles-ci. En effet, le sens que les membres de la communauté attribuent au Wapikoni mobile et aux films tournés dans son cadre lève le voile sur la manière dont ces derniers participent singulièrement à la dynamique du changement socioculturel qui s'y opère. Les deux chapitres précédents ont permis de comprendre comment le projet et la pratique de la vidéo transforment (plus ou moins) les acteurs sociaux qui y prennent part et contribuent au déroulement de certains processus tels que le changement, la réitération et la négociation des représentations sociales ainsi que la montée d'une élite. Le présent chapitre portera aussi sur des processus de changement, mais ici générés sur une base volontaire et consciente, dans le sens d'un projet d'avenir collectif plus vaste et englobant.

Dans un premier temps, j'exposerai la manière dont mes informateurs atikamekws m'ont dit concevoir les médias audiovisuels et leur rôle à l'époque contemporaine. Je

discuterai également des attentes des adultes par rapport au projet du Wapikoni mobile et de ce qu'elles révèlent. Dans un deuxième temps, je discuterai du sens que prend la pratique culturelle de la vidéo telle que performée dans le cadre du Wapikoni mobile pour les jeunes qui s'y adonnent et leur entourage²⁷. Je reviendrai, parallèlement, sur les notions de médias autochtones, médiation et représentation.

4.1. Médiation interculturelle et résistance

Le potentiel de médiation intraculturelle des films du Wapikoni mobile, abordé au chapitre précédent, est non seulement reconnu, mais souhaité par plusieurs de mes informateurs. Nombre d'entre eux m'ont effectivement dit espérer que cette technologie contribue au changement de certaines situations jugées problématiques dans la communauté ainsi qu'à l'amélioration du dialogue entre les générations, en conduisant les adultes à écouter ce que les jeunes ont à dire et en donnant les moyens aux uns et aux autres d'apprendre à se parler :

« C'est un excellent moyen de faire passer des messages dans la communauté de Manawan et dans les autres communautés autochtones. Par exemple, si ça ne marche pas quand je parle à ma mère pour lui dire : "Écoute maman, tu me manques", ou "ça ne va pas". Pourquoi ne pas faire passer le message par média? Ça pogne, tu sais. Tu es assis et tu écoutes ça et là ils parlent d'un sujet assez spécial et là ouhhh, ça te met en réflexion. Puis plus que ça passe, plus que ça rentre, alors moi je pense que ça devrait prendre une grande importance dans la communauté. [...] (Ça permettrait) de briser l'isolement aussi. Les grands-mamans qui ne peuvent pas sortir de chez eux, elles pourraient regarder la télé et regarder le monde danser (lors des soirées de gigue). »

(Sophie)

« Le studio permanent qui va servir aussi à éveiller la conscience politique des jeunes qui se ferait par les jeunes. Et puis évidemment dans les rapports entre les aînés et les jeunes, il y a beaucoup de travail à faire. Je pense que

²⁷ Je ne saurais m'avancer à dire que l'ensemble des habitants de Manawan s'intéressent et accordent de l'importance au projet du Wapikoni mobile. Il semble en effet assez difficile de tous les rassembler pour défendre une seule et même cause, pour travailler à un projet communautaire. Ceci serait notamment dû, selon Bousquet, à l'absence d'un esprit proprement communautaire dans les réserves autochtones, le système de valeur y résidant davantage sur la capacité d'un individu à être autonome (2005b :158).

ça peut être une possibilité qui va favoriser le rapprochement intergénérationnel.[...] Les jeunes apprendraient à écouter les aînés et les aînés apprendraient à parler aux jeunes. Donc, il y a un côté favorable là-dedans. »

(Jean-Guy)

Plusieurs m'ont également dit souhaiter que le média de la vidéo serve à l'archivage des connaissances ancestrales afin de favoriser la préservation et la transmission du « patrimoine » atikamekw, mais aussi d'empêcher l'appropriation d'idées et de savoirs transmis par les aînés pour le bénéfice personnel d'individus de la communauté ou de la société dominante, de protéger cet héritage :

« Devant toute injustice, il y a quelque chose à faire. En tout cas en ce qui concerne la vidéo et le studio permanent, si un aîné parle d'une idée, on le voit! Il n'y a personne d'autre qui peut prétendre que ça vient d'elle puis que là, elle va mériter des honneurs qui ne lui reviennent pas... »

(Jean-Guy)

Certains d'entre eux, principalement les adultes et les plus politisés, m'ont également exprimé leur désir de voir ce potentiel de médiation s'étendre à leurs relations avec la société eurocanadienne. Selon ces derniers, les films des jeunes permettent de disséminer une image plus réaliste, nuancée et positive des autochtones, contestant les stigmates et les stéréotypes dont ils ont fait l'objet au cours des derniers siècles et contrant la violence symbolique²⁸ qui s'est opérée sur eux à travers les discours et médias dominants :

« (Aborder les problématiques concernant le territoire par le biais des films) c'est se conscientiser. On le sait ça nous, mais ça serait bien que ce matériel-là soit présenté à la communauté non autochtone au Québec, aux

²⁸ La violence symbolique est cette violence par laquelle le groupe ou la personne qui l'exerce impose des instruments de connaissance et d'expression arbitraires (mais ignorés comme telles) de la réalité sociale (Bourdieu, 1982 : 207) conformes à ses intérêts. Elle est entretenue légitimement, bien que souvent inconsciemment, par le parti qui, au sein d'une relation, détient davantage de capital symbolique et donc de pouvoir symbolique et qui, conséquemment, est plus en mesure de faire reconnaître sa propre vision du monde comme légitime, d'imposer à l'ensemble ses propres schèmes de perceptions. Cette forme de violence, écrit Bourdieu, passe souvent par la communication (le don ou encore la parole) sous laquelle elle se dissimule (1976 : 127), soit par des actions apparemment contraires à la domination.

Québécois, aux Canadiens. Ça serait bien, pour les conscientiser eux autres aussi, mais aussi pour leur montrer, leur dire : "Regarde où est-ce qu'on est rendu nous autres. On évolue bien, on évolue très bien ici." »

(Sophie)

« (Les médias autochtones) bien, ça permet de se faire connaître. Ça permet de faire voir aux gens que dans les communautés autochtones, que ce n'est pas juste négatif. Ce sont de belles communautés et l'environnement... En tout cas, je souhaite que les gens retirent du positif, ceux qui visionnent les films que, entre eux, ils s'aperçoivent qu'on est éloignés, mais bien. On est éloignés et on est bien. Que ça ne soit pas toujours vu comme négatif, chez les autochtones, moi c'est ça que je souhaite.[...] Je trouve que c'est pertinent. C'est comme une reconnaissance du fait qu'on existe. Je sens plus une, on est vu, on est plus vus, plus connus qu'avant. Ça fait que c'est sûr que les médias y sont pour quelque chose. Comme l'autre jour, je pense, il y avait TV5 qui était ici, à la projection. Je me suis dit : "TV5 à Manawan, c'est bien!" »

(Jocelyne)

Et puis ça va faire un très bon contrepoids à toute la charge de préjugés véhiculés jusqu'à maintenant concernant les autochtones. Parce qu'on nous voit encore comme des trafiquants de tabac. Il n'y a pas grand monde qui vend du tabac ici. Ou encore trafiquants d'alcool, trafiquants d'armes. On nous dit qu'on ne paie pas d'impôts... [...] (Ça permettrait) la démythification de la réalité autochtone. [...] L'euroaméricain est très différent et puis on a pas encore assez parlé de ces différences-là. Le défi est de les harmoniser.

(Jean-Guy)

D'autres, comme Henman, m'ont dit voir les films comme des outils de « dénonciation », permettant de lever le voile sur les injustices et les abus dont ils ont historiquement été victimes et d'aller chercher la faveur de l'opinion publique. D'emblée, les propos de ces informateurs pourraient mener à penser que le sens de la pratique de la vidéo pour les participants et leur entourage est à comprendre en termes de « résistance », au sens où l'entend James Scott²⁹. Ces citations donnent en effet à penser que les films sont principalement destinés à un public non autochtone. Certains auteurs ont d'ailleurs soutenu

²⁹ Selon cet auteur, constituent des actes de résistance « any act(s) by member(s) of a subordinate class that is or are intended either to mitigate or deny claims [...] made on that class by superordinate classes [...] or to advance its own claims vis-à-vis those superordinate classes » (1985 : 290).

que l'appropriation des technologies audiovisuelles par les Autochtones et leur autoreprésentation fournissaient une opportunité sans équivalents de résister à l'imposition des médias dominants (Batty, 1993 : 9, Ginsburg, 1995 : 274), de démentir les représentations sociales véhiculées à leur sujet et d'enseigner aux occidentaux ce que signifie réellement être autochtone (Ginsburg, 1991; Valaskakis, 2000). D'autres ont également documenté leur utilisation des médias afin de produire et de proposer leur propre vision des événements et conflits locaux et nationaux. Les recherches de Terence Turner avec les Kayapos du Brésil nous fournissent d'ailleurs à ce sujet des exemples frappants (1991a, 1992)³⁰.

Je suis d'avis, à l'instar de ces auteurs, que la résistance s'exprime effectivement souvent au quotidien, à travers des actions non organisées, non révolutionnaires et faites pour soi (Scott, *ibid.*) dans des domaines apparemment apolitiques (Comaroff, 1985 :261) et que l'usage de la vidéo a servi cette fin pour plusieurs groupes et activistes autochtones. J'ajouterais, pour paraphraser Ortner (1995 : 190- 191) et Mahon (2000 :475), que la résistance est en elle-même ambivalente et ambiguë puisqu'il existe toujours un ensemble d'articulations et de désarticulations entre le groupe dominant et le groupe dominé. Conséquemment, elle ne peut être uniquement envisagée en termes de repli sur soi; « plus qu'une simple opposition, elle peut être créative et transformative. » (Ortner, *ibid.*).

Je pense également qu'il serait faux de penser que les films autochtones sont uniquement destinés à la consommation intraculturelle (Ginsburg, 1995 :264). Plusieurs auteurs ont d'ailleurs documenté et discuté la production et la diffusion d'une image de soi *par les autochtones pour les non-autochtones* et des effets de cette pratique tant pour les

³⁰ Par exemple, en 1989, d'importantes manifestations ont été organisées contre la construction d'un barrage hydroélectrique sur la rivière Xingu, projet initié par le gouvernement du Brésil, qui aurait eu pour effet d'inonder le territoire Kayapo. Ces manifestations résultèrent d'une importante mobilisation de la communauté Kayapo, dans laquelle la vidéo joua un rôle déterminant. En effet, après avoir pris connaissance du projet, les dirigeants Kayapo entreprirent d'aller filmer les effets dévastateurs de la construction d'un grand barrage à Tucurui, une zone ayant été submergée. Ils ramenèrent ces images (ainsi que celles de bureaucrates essayant tant bien que mal d'expliquer le sort des indigènes de Tucurui) dans leurs villages où celles-ci suscitèrent un impératif sentiment d'agir. L'enregistrement du déroulement de la manifestation par les journalistes et par les Kayapo eux-mêmes ainsi que la diffusion de ces images sur les scènes locale et mondiale permirent à ces derniers de s'arroger la faveur du publique, de s'assurer le soutien d'individus influents sur la scène internationale et ultimement d'obliger le gouvernement à se rétracter. Voir Turner (1992).

premiers que pour les seconds (pour différents points de vue, voir Conklin, 1997; Ginsburg, 2002a, 2002b; Jackson, 1997; Turner, 1992, 2002; Valaskakis, 2000, 2005, Wright, 1998). C'est par ailleurs aussi le cas des chercheurs qui se sont intéressés au tourisme autochtone, soit à la performance d'une « culture traditionnelle » objectivée et à la reconstitution de villages et de scènes historiques pour un public occidental (pour diverses perspectives sur le sujet, voir Bousquet, 2008; Featherstone, 1996; MacCannel 1973; Peers, 1999; Tilley, 1997).

Toutefois, comme l'affirme Hundsdorf, « on aurait tort de réduire le but des films autochtones à celui de traduire la culture autochtone pour les étrangers » (2003 :822). Certes, la plupart des membres de la communauté souhaitent que les films des participants soient vus à l'extérieur, transforment les représentations qu'entretiennent les eurocanadiens à leur sujet et médiatisent positivement leurs relations avec la société dominante. Néanmoins, je ne pense pas que le sens que prend cette pratique culturelle pour ces derniers et pour les jeunes qui s'y engagent soit à trouver dans un objectif de résistance, et ce, bien que leur production de films soit susceptible de jouer un tel rôle dans l'avenir. Évidemment, je ne présume pas que le sens que prend la réalisation de films soit identique et uniforme pour tous les membres de la communauté. Seulement, j'estime que, pour la majorité de ceux qui s'y intéressent et s'y impliquent, les courts métrages réalisés dans le cadre du Wapikoni mobile ne sont que secondairement destinés aux eurocanadiens. Il est plutôt ici question, à mon avis, d'une autoreprésentation *par et pour* soi.

4.2. La pratique culturelle de la vidéo. La représentation de soi pour soi

Je pense en effet que les participants du projet réalisent avant tout leurs films pour les membres de leur famille et de leur communauté. On a vu, au début de ce chapitre, que tant les adultes que les jeunes envisagent la vidéo comme un moyen de transmettre des messages, d'engendrer des dialogues et de faire « changer les choses » dans la communauté. Le souhait de voir les films servir d'outils de médiation interculturelle a plutôt été mis de l'avant par les adultes et certains participants plus politisés, particulièrement par Henman, mais rarement par les autres jeunes. De plus, même ce

dernier semble avoir prioritairement orienté son film vers un public autochtone, ce que révèlent à mon avis deux éléments. Le premier repose dans le choix du titre de celui-ci : *Kitaskino* (Notre territoire). Sylvie Poirier a déjà expliqué que le terme « *kitaskino* » est employé par un Atikamekw pour désigner le territoire lorsque l'individu auquel il s'adresse partage la même affiliation que lui à ce lieu. Autrement, il utilise plutôt le terme « *nitaskinan* », expression signifiant elle aussi « notre territoire », mais dans laquelle l'interlocuteur se trouve exclu de cette affiliation (2004 :139). En intitulant son film *Kitaskino*, Henman signifiait clairement parler à sa communauté. Le second me vient d'une discussion entre Henman et un formateur, à laquelle j'ai assisté lors du montage de son film. Visionnant les épreuves du tournage de l'entrevue avec son grand-père, le formateur lui avait demandé de traduire les propos de ce dernier. Henman lui avait répondu, l'air étonné et confus, qu'il n'en voyait pas la nécessité puisque les gens qui allaient assister à la projection comprendraient tous sans problèmes. Le formateur a dû non seulement lui expliquer qu'il ne pouvait pas compléter le montage du film sans savoir où les phrases de son grand-père commençaient et se terminaient, mais lui rappeler que des non-Atikamekws visionneraient aussi son film.

Ces exemples peuvent paraître anodins, mais ils lèvent à mon avis le voile sur le fait que la motivation des jeunes (même les plus politisés) à réaliser leur propre film n'est pas à trouver dans un projet de résistance ou d'opposition à la société dominante (dont ils apprécient d'ailleurs les produits culturels et médiatiques) ou de lutte contre les stéréotypes. Je pense en fait que le sens que prend la pratique de la vidéo se situe davantage dans le fait que, tant pour les jeunes participants que pour les adultes, ce média représente un moyen de redorer leur image par et pour eux-mêmes, de produire une figure de l'autochtonie et de la réserve qui puisse servir à refonder leur identité collective et de contribuer à leur autodétermination à tous les niveaux. C'est ce que révèlent notamment la manière dont les jeunes représentent la réserve et se présentent eux-mêmes dans leurs films et l'impérativité, mentionnée par l'ensemble de mes informateurs, de produire des films plus « positifs ».

4.2.1. Montrer le meilleur de soi

Il a déjà été discuté, au chapitre précédent, de la façon dont les films réalisés par les participants du Wapikoni mobile s'opposent grandement aux représentations misérabilistes des jeunes autochtones véhiculées tant par les amérindianistes que par certains leaders des communautés. J'ai montré que si les jeunes sont généralement très critiques par rapport à la réalité de Manawan, à l'écran, ils présentent la réserve comme leur milieu de vie, un endroit qui leur permet de s'adonner à toutes sortes d'activités et auquel ils s'identifient. Déplorant ouvertement les habitudes de violence et de consommation, l'inactivité des jeunes et le manque d'infrastructures qui leur sont destinées, ils s'y dépeignent pourtant eux-mêmes comme étant tout à fait capables de se prendre en main, de se créer des occupations et de mener à terme leurs projets (ne serait-ce qu'en se montrant aptes à mener le travail de production d'un film du début à la fin). Le cas de Marie-Christine Petiquay constitue un bon exemple à ce sujet. Jeune fille très active, impliquée dans toutes sortes d'activités à l'école, elle formule plusieurs projets d'avenir. Son réseau social est étendu et elle entretient de très bonnes relations avec ses parents et les autres membres de sa famille. Étonnamment, cette dernière m'a néanmoins dit entretenir une vision assez pessimiste de la communauté, ce que m'a confirmé une de ses amies. Cette vision ne transparait pourtant pas dans les films qu'elle a réalisés. Au contraire, *Mon île, No 14* et sa suite donnent à voir un portrait optimiste de Manawan et montrent la valeur contemporaine d'un aspect central à l'organisation socioculturelle atikamekw : la famille. Il en va de même pour Gilbert et ses cousines qui, bien que déplorant certains comportements perpétrés par les jeunes et les adultes, montrent qu'il est possible d'être autochtone sans tomber dans ce panneau et se présentent eux-mêmes comme des exemples encourageants.

Les jeunes semblent donc se présenter dans leur film tels qu'ils se voient et perçoivent leurs amis (actifs et autonomes), tels qu'ils souhaitent être vus (en masquant par exemple leurs propres écarts de conduite ou leurs habitudes de consommation personnelles³¹), mais aussi, indirectement, tels qu'ils pensent que les autochtones de leur

³¹ Goffman a déjà mis en lumière la manière dont les acteurs sociaux ont tendance à cacher ou à estomper les activités, les faits et les motivations de leurs actions qui sont incompatibles avec la présentation idéalisée

âge devraient être; ce à quoi ils devraient tendre pour l'avenir. On pourrait ainsi dire que ces jeunes prêchent par l'exemple; ils se positionnent comme représentants du groupe. À travers leur propre figure et celles des individus avec lesquels ils entretiennent des relations significatives, ils posent les bases de ce qui constitue ou devrait à leur avis constituer l'autochtonie contemporaine. Ils réaffirment la pertinence de certaines normes, représentations et valeurs tirées du bagage socioculturel atikamekw et montrent comment ceux-ci s'accordent avec des éléments puisés dans le bassin culturel eurocanadien. Être autochtone aujourd'hui, c'est à la fois s'identifier à la réserve et reconnaître l'importance de la préservation du territoire, c'est partir en canot et faire du *break dance* entre amis, c'est parler l'Atikamekw au quotidien et tourner des films sur sa communauté.

La manière dont les jeunes réalisateurs se représentent eux-mêmes et présentent la vie dans la réserve s'accorde d'ailleurs tout à fait avec l'idée, partagée par l'ensemble de mes informateurs, que les films devraient porter sur « des sujets plus positifs ». En effet, tous reconnaissent qu'aborder les problèmes minant la vie des habitants de Manawan peut servir à les rassembler et à les pousser à agir collectivement. Néanmoins, plusieurs sont d'avis qu'il est temps, comme le formule Jean-Guy, de « faire la promotion de la vie ». Parler de la réalité autochtone sur un ton optimiste leur semble désormais être un meilleur moyen de faire changer les choses. Comme l'explique Camélia, « *(avec les films), tu peux montrer un problème, tu peux montrer ce qu'il y a de mal, mais tu peux montrer aussi ce qu'il y a de bien. Puis ça change un peu la vision des choses. Ce n'est pas toujours bien de voir le mal.* » Dans la même optique, plusieurs ont suggéré de s'intéresser davantage aux réalisations, aux talents et aux passions des individus de la communauté ainsi qu'aux savoirs et pratiques qui se transmettent, ce que résument bien les propos de Sophie :

« Les jeunes ont différentes passions telles que la gymnastique, telles que le hip hop, telles que, je ne sais pas, les plantes médicinales, dans le bois. Faire connaître. Parce que je trouve que les gens de la communauté ne regardent pas toujours les points forts de chaque individu dans la communauté. Il y en a qui sont forts en plantes médicinales, y'en a qui sont forts en artisanat. Comment est-ce qu'on pourrait faire l'évolution d'une

d'eux-mêmes qu'ils font pour les autres (1973:50-52). Se présenter aux autres implique en effet nécessairement de faire des choix quant au contenu de cette représentation à travers une démarche autoréflexive. Ce qu'un acteur montre et occulte à propos de lui-même n'est pas laissé au hasard.

personne, la transmission de, je ne sais pas moi... Tu vois une personne, tu vois un papa enseigner à son fils comment faire des raquettes par exemple. La transmission. La transmission est-elle toujours là dans la culture atikamekw au niveau de l'artisanat? Oui elle est là! O.K, ben montre moi là. Puis c'est ça qu'il faudrait filmer par exemple.[...](Le studio permanent) ils pourraient faire des nouvelles en direct, (couvrir) les différents événements qui passent ici, faire des programmes de reconnaissance pour les gens qui ont sauvé des vies, je ne sais pas, ou de nouvelles inventions, parce qu'il y a des jeunes qui inventent des choses. Il y a expo-science ici chaque année, je ne sais pas si vous connaissez ça? »

(Sophie)

Archiver les exemples de transmission, montrer ce que les Atikamekws savent et peuvent faire ainsi qu'accumuler les histoires de réussite et les discours proactifs à travers les films profiteraient davantage aux habitants de Manawan que de mettre leur malheur en image. Cela les conduirait à mieux comprendre leurs forces et leurs faiblesses en tant que communauté, à reprendre confiance en l'avenir et à se percevoir plus favorablement. Dans la même optique, documenter les manières de faire traditionnelles, même aujourd'hui délaissées, permettrait notamment, selon Jean-Guy, de relancer des discussions concernant ces pratiques et de formuler de nouveaux projets susceptibles de mener à la récupération et à l'adaptation de celles-ci :

« (Il faudrait) faire un voyage dans le temps. Comment les enfants étaient pris? Comment est-ce qu'on prenait soin des enfants en territoire, puis jusqu'à aujourd'hui? [...] Puis ça c'est un aspect que c'est important d'en parler parce qu'on est en train de perdre les sages-femmes puis s'il y avait un rôle sacré des femmes, c'était justement d'aider les femmes à mettre au monde une nouvelle vie. Puis, tu as les sages-femmes, personne n'en parle en ce moment! Ma fille, je lui en parle des fois, je lui dit : Qu'est-ce que tu penserais d'une maison de naissance ici à Manawan? Les jeunes qui naîtraient ici à Manawan, il y aurait beaucoup plus de fierté, les femmes auraient plus de sentiment d'utilité. Les hommes auraient plus de respect envers les femmes, envers les sages-femmes. Tu as toute une dynamique.[...] Ma mère, elle disait : c'est ça qu'il faut faire, quand on garde le bébé, on ne consomme pas d'alcool, pas de cigarettes, pas de comportements déviants. Puis une fois qu'il est né, le travail continue et c'est l'allaitement et par la suite, les premiers éléments que tu dois donner à l'enfant, ce sont les produits de la nature, cueillis par le père ou le grand-père. Ça aujourd'hui, ça ne se fait plus ça. Un document sur la famille qui mènerait à l'histoire de la naissance, ça peut éveiller toutes les cérémonies du nouveau-né... »

(Jean-Guy)

C'est également dans ce sens qu'Arthur songe à réaliser un film sur le mode électoral atikamekw « traditionnel » :

« Si du monde s'y intéresse vraiment, on pourrait faire des séries, des documentaires sur toutes sortes de sujets comme l'enjeu du territoire ou comment on procède pour choisir nos chefs, la manière autochtone, des premières Nations. Ça serait différent. Dans le temps, c'était différent comment on faisait les élections. Avant, il fallait que toutes les personnes soient d'accord sur la même personne. Aujourd'hui, on le fait à la façon québécoise. Il y a des gens qui disaient que c'était différent élire un chef. C'est ça qu'on va perdre un jour. C'est pour ça qu'on ne... Revenir à notre façon, les gens, ça ne leur dérangerait pas vraiment ça, ils ne pensent pas vraiment aux élections. Moi, personnellement, je pense que ça serait bien : revenir à notre façon. »

(Arthur)

Tant pour Jean-Guy que pour Arthur, les films représentent donc des moyens d'attirer l'attention des leurs sur certains sujets, de générer des discussions susceptibles de mener à la formulation et à la réalisation de projets d'avenir collectif ou encore à l'actualisation de pratiques ancestrales. Tout comme leurs homologues brésiliens, ils ne considèrent pas la documentation vidéo comme un reflet ou comme l'enregistrement passif de faits existants, mais plutôt comme un moyen d'établir la réalité qui y est archivée (Turner, 2002 :87). Ils reconnaissent dans ce sens, tout comme l'ensemble des participants, le caractère performatif des médias audiovisuels, leur potentiel transformateur et créatif. De là l'importance de s'autoreprésenter dans le sens de ce qu'ils veulent devenir, de ce à quoi ils tendent pour l'avenir. Les participants (et, peut-être parfois, leurs parents³²) se trouvent donc engagés dans la production d'un savoir par eux-mêmes et sur eux-mêmes. Celui-ci est

³² J'ai compris à travers les entrevues que certains parents discutaient avec leurs enfants de sujets à aborder dans leurs films, leur proposaient des idées. C'est notamment le cas de Jocelyne qui m'avait dit qu'elle et son mari auraient suggéré à leur fille de tourner un film sur le travail de premiers répondants si celle-ci n'avait pas eu d'autre plan en tête. Quelques rares adultes, comme Jean-Guy, semblent vouloir se servir de leurs enfants (en âge de participer) pour faire réaliser leurs propres projets. Mentionner ici pour la première fois le rôle de certains parents dans le processus de réalisation des films peut donner l'impression que je néglige un élément important. Il n'en est rien. J'ai en effet eu l'occasion de constater que l'entreprise des parents de s'impliquer dans la réalisation des films avorte généralement assez rapidement. Les jeunes ayant déjà souvent de la difficulté à trouver la motivation nécessaire pour mener à terme leur propre projet de film, il va de soi que ceux qui ne viennent pas d'eux sont rapidement abandonnés. D'ailleurs, la fille de Jean-Guy ne s'est présentée qu'une seule fois à la roulotte au cours du mois et celle de Jocelyne ne nous a jamais parlé de l'idée de ses parents.

élaboré en fonction des projets et intérêts de la communauté, de manière à poser les bases de nouvelles définitions de l'autochtonie et de la « culture » atikamekw sur lesquelles refonder leur fierté identitaire. Cette production de soi s'articule autour d'une intense activité autoréflexive menant à la création et à l'accumulation de représentations, d'images et de symboles positifs à propos de la réserve et de ses habitants auxquels ils s'identifient et qui servent à « créer une nouvelle strate dans la mémoire » (Bousquet, 2005a :13) du groupe³³. C'est dans ce sens qu'Éric Michaels affirme que les efforts autochtones pour développer leurs médias sont motivés par un désir d'imaginer et de renforcer leur « futur culturel » (1987).

4.2.2. Réinterprétation et médiation

Cette production de soi passe également par la réinterprétation de leur histoire et de leur héritage socioculturel. En effet, les communautés autochtones, aujourd'hui « en voie de recomposition » (Lithman, 1984), sont engagées « in retelling (their) story, (their) constitutive narrative, and in so doing, (they) offer examples of the men and women who have embodied and exemplified the meaning of the community. These stories of collective history and exemplary individuals are an important part of the tradition that is so central to a community of memory » (Bellah et al., 1985:153). Les films produits par les jeunes sont par ailleurs déjà impliqués (plus ou moins directement) dans cette activité de reformulation et de réinterprétation du passé et des histoires de leur communauté. C'est notamment le cas de ceux qui mettent en scène des aînés de la communauté. Dans *Kitaskino*, à travers une entrevue avec son grand-père qui s'est activement impliqué dans la préservation du territoire, Henman présente les Atikamekws comme ayant toujours su prendre soin de ce patrimoine et l'exploiter sagement (contrairement aux Eurocanadiens). Par le biais de son vidéoclip *L'aîné*, Pinaksin montre, en filmant les pratiques des plus âgés, que les

³³ Cette production de soi participe en quelque sorte à une lutte contre les stigmates. Ceux-ci, bien qu'apposés par les autres, sont généralement incorporés et intériorisés par ceux qui en font l'objet (Goffman, 1963 : 17). Il convient donc, avant de les contester tels qu'ils sont véhiculés par les autres, de les annihiler pour soi. Autrement, les discours et représentations qui, apparemment, défient ces attributs négatifs, ne font que les reproduire dans leur forme inversées (Bourdieu, 1980c :70). Différents auteurs ont d'ailleurs déjà montré que les relations de domination laissent de profondes empreintes dans la conscience des groupes et la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes et de leur culture, au point où les réponses qu'ils apportent à ces situations perpétuent les structures d'inégalités qu'ils essaient pourtant d'abolir (Nygren, 1998).

Atikamekws possèdent encore tout un ensemble de connaissances qui leur permet de vivre de manière autonome en territoire. Autrement dit, il montre que l'héritage culturel atikamekw n'a pas été perdu ou abandonné et qu'il est, au contraire, encore bien vivant. Le film *Mon île* de Marie-Christine Petiquay fournit pour sa part un exemple particulier de réinterprétation de l'histoire de la réserve. Elle y suggère indirectement de révisiter le sens que prend ce lieu (appréhendé comme un milieu artificiel où leurs ancêtres ont été confinés) pour les siens. En effet, elle définit personnellement cet espace en se référant à la signification première qu'il prenait pour ses ancêtres, bien avant la création de la réserve, soit celui d'un point de rassemblement et de retrouvailles pour l'ensemble des familles de la communauté. Ce faisant, elle s'appuie sur l'histoire « pré-établissement » de son groupe pour reformuler le sens de ce lieu pour l'avenir.

Cette réinterprétation de l'histoire et des narrations de la communauté par le biais des films des jeunes semble être une tendance importante. Le projet de film d'Arthur sur la nomination des chefs va dans ce sens. En documentant le fait que les Atikamekws se sont toujours montrés aptes à se diriger et avaient développé leurs propres manières de le faire, ce film attesterait de l'autodétermination politique dont ils ont su historiquement faire preuve; une autonomie que tous souhaitent retrouver. Il en va de même pour le film réalisé par Marie-Christine Petiquay en 2008. Bien qu'il ne m'ait pas été donné de le visionner (parce que trop récemment tourné pour être disponible), je sais qu'il porte sur le PowWow organisé annuellement dans la communauté. En réalisant un tel film, Marie-Christine réaffirme la pertinence de la spiritualité atikamekw délaissée au cours des dernières décennies, mais surtout d'une spiritualité pan-autochtone reconstruite et « bricolée » (Lévi-Strauss, 1965 : 25) en réponse au contexte contemporain.

Il semble donc qu'à travers l'activité autoréflexive qui caractérise la production et la réception de ces représentations de soi, les jeunes réalisateurs et les membres de la communauté sont amenés à réinventer, réinterpréter et négocier l'identité et la culture atikamekw, en ancrant celles-ci dans un passé commun et les orientant vers un futur significatif. Les films produits par les jeunes participeraient dans ce sens, à la « reconstruction de leur subjectivité colonisée », pour reprendre l'expression de Talal Asad

(1991). Ce qui a été vu au cours des dernières pages va dans le sens de ce qu'écrit Turner : « le processus de production de la représentation est un processus social, un phénomène objectif et une praxis (au sens marxiste du terme), la praxis de la création de la culture. Cette praxis est une médiation, entre le passé, le présent et le futur de ceux qui les génèrent » (1995 :105; voir aussi Ginsburg, 1991 :106, 1995 : 260). Ainsi, ce que conclut cet auteur à propos de l'expérience de la vidéo par les Kayapos du Brésil semble être aussi vrai pour les habitants de Manawan et les participants : « The real issues are not the preservation of "culture", non-Western or Western, but the empowerment of social actors to produce their own cultural mediations » (Turner, 2002 : 79). La réalisation de films dans le cadre du projet du Wapikoni mobile participe ainsi significativement au rétablissement de l'autodétermination culturelle des Atikamekws de Manawan qui savent aujourd'hui qu'ils sont « les mieux placés pour connaître et définir (leur) réalité » (Jean-Guy).

Certains jeunes, particulièrement préoccupés de transmission culturelle, se positionnent d'ailleurs eux-mêmes en tant que médiateur entre les générations passées et futures :

« Filmer. On a filmé du monde d'ici : un monsieur qui fait des canots d'écorce. Filmer. On avait pris des images, dans le temps, on en avait beaucoup profité, de filmer la tradition. On était allé voir mon oncle aussi, qui faisait la peau d'orignal, la confection de la peau d'orignal. J'ai montré ça. Comme, de montrer, c'est la continuité d'une culture. La culture, on est fier de ça, de ne pas perdre notre culture. On veut la transmettre aux jeunes d'ici c'est sûr. On voit les autres qui sont capables des activités traditionnelles, je dirais, et des fois, on peut être surpris de les voir. »

(Arthur)

La manière dont les films tournés par les participants réconcilient en eux-mêmes diverses représentations issues des sociétés eurocanadienne et atikamekw et médiatisent leur propre « culture » entre les individus et les générations de leur groupe, renvoie à mon avis au concept de « convocation », tel que développé par Jérôme (2005). Par « convocation », cet auteur désigne « le processus par lequel sont traduits, réunis et intégrés des pratiques et des savoirs inspirés d'espaces relationnels (par exemple, dans la relation avec la société non autochtone) multiples au sein des expériences contemporaines pour

répondre à un contexte social en pleine mutation et transition » (*ibid.* : 22). Il utilise pour sa part cette notion « pour faire valoir le dynamisme et la capacité d'adaptation et de transformation des "savoir-faire" atikamekws étroitement liés à un "savoir-être" persistant dans le temps » (*ibid.* :22). J'estime que ce concept, utilisé pour discuter de la pratique du tambour *tewehikan*, s'avère aussi pertinent pour aborder celle de la vidéo, ce que suggèrent les propos de Jean-Guy :

« Donc, les médias, dans les communautés : la Société Atikamekw Montagnaise, elle a contribué beaucoup, c'est la tradition orale. Tu as des documentaires qui ont été produits, surtout au sein de notre Nation, comme Les 6 saisons, ça, ça a contribué beaucoup à l'archivage des connaissances et aussi, de se sentir fier. Il y a des pratiques qui se font encore et toi tu veux le maintenir, parce que c'est la vie de ta culture et la culture se définit comme la somme totale de ce dont un peuple vit. La culture, à travers la vie, elle vit et elle évolue. Donc ça nous donne une bonne idée d'où on en est dans l'évolution. Quand on regarde Les 6 saisons aujourd'hui, on voit qu'il y a eu beaucoup de changements et quand on parle de médias aussi, dans l'instruction des gens, on convient que l'audiovidéo, ça va être un outil essentiel, très important dans l'instruction des jeunes quant aux codes de la pratique de la chasse, de la trappe et de la cueillette. Parce qu'aujourd'hui on reconnaît que certaines personnes ont une certaine tendance à l'abus dans le prélèvement des ressources. Et ça, c'est contraire aux règles, au code de pratique traditionnelle. Et puis dernièrement, j'ai parlé avec des chefs de clans puis ils disent oui, parce que ce n'est pas un code sur papier parce que ce n'est pas ça qui va aider dans la promotion d'un code, c'est vraiment par la tradition orale encore. Parce que ceux qui ont la tradition orale, ils ont 55 ans et plus, donc c'est ceux qui ont été élevés dans le bois jusqu'à l'adolescence... pour Manawan. [...] Donc moi je me dis : le média est une extension à notre façon de vivre, c'est la tradition orale. »

Il semble donc que l'utilisation des médias audiovisuels fait sens comme « savoir-faire » non seulement parce qu'on reconnaît son potentiel dans la construction de l'avenir de la communauté, mais parce qu'elle s'accorde aussi à leurs yeux avec le « savoir-être » atikamekw, avec un aspect jugé central à celui-ci : la tradition orale. On sait en effet qu'au sein des sociétés autochtones, le « storytelling » joue un rôle crucial dans le processus de socialisation individuel. C'est à travers les histoires que les enfants apprennent les valeurs et le code moral du groupe (Poirier, 2004 :139). Que les films permettent d'archiver et de diffuser des histoires contribue sans doute à la valorisation de ce média. Ainsi, dans ce processus de convocation, la pratique de la vidéo, tout comme celle de *tewehikan*, s'ajoute

à un ensemble de pratiques et initiatives valorisées à Manawan (mais aussi à Wemotaci et Opitciwan) depuis la fin des années 1980, telles que l'attribution de prénoms atikamekw, les loges de sudation, l'utilisation de la roue médicinale; sans compter les nombreux rassemblements impliquant les trois communautés de la Nation (Jérôme, *ibid.* : 23, voir aussi Poirier, 2004 :146). Dans ce sens, j'estime que, comme celles-ci, la réalisation de films par les jeunes de la communauté participe à ce que Jérôme appelle la (re)valorisation du concept de *Nehiro Pimatisiwin*, soit du mode de vie atikamekw; une revalorisation qui, selon lui, serait orientée vers un objectif de guérison (individuelle et collective), de « mieux-être » (*miromatisiwin*) (*ibid.* : 23). C'est à discuter de cette proposition que sera dédiée la section suivante.

4.3. Représentation et guérison

La « guérison » est une notion aux acceptions multiples. En parlant des communautés autochtones canadiennes, Mylène Jaccoud la définit comme « un processus de changement dans lequel les communautés doivent s'engager pour retrouver un équilibre brisé par plusieurs siècles de colonisation. Il souscrit à l'idée que les désordres sociaux qui y sont vécus actuellement sont l'indice résiduel de l'état malsain et de déséquilibre que la colonisation a produit » (1999 :85-86). Les communautés autochtones en général et celle de Manawan en particulier sont aujourd'hui pleinement engagées dans ce processus. Sarah Clément a d'ailleurs précisément consacré son mémoire en anthropologie au sujet de la « guérison communautaire³⁴ » en se basant sur l'étude de l'expérience du Cercle Mikisiw pour l'espoir dans cette réserve atikamekw (2007 :6), un projet qui s'inscrit parmi la multitude de pratiques et d'initiatives de guérison, qui y sont initiées. Au cours des quatre dernières décennies, celles-ci ont effectivement été nombreuses et diverses, allant du recours aux thérapies corporelles à la participation à des activités religieuses, en passant par

³⁴ Selon Clément, ce qui distingue la « guérison communautaire » des autres formes de guérison, c'est qu'elle « ne vise pas seulement à répondre à la souffrance individuelle, mais cherche ultimement à reconstruire le tissu social d'une communauté en mettant de l'avant des solutions locales qui interpellent l'ensemble des membres de la communauté » (2007 :15). Elle consiste souvent en des « initiatives locales, mise en branle par un noyau d'individus très engagés qui ont entamé une démarche personnelle de guérison et qui cherchent, en mobilisant suffisamment de personnes autour d'une vision et d'un projet commun de guérison, à étendre les bienfaits de ce processus à tous les membres de la communauté, à en retisser le tissu social et à remédier aux pathologies qui y sévissent » (*ibid.* : 13-23).

l'acquisition de compétences ou le fait de s'adonner à une quelconque forme d'art (Lane et al. 2002 :24).

La guérison est avant tout une démarche personnelle. Elle est un « processus holiste qui, tout comme l'état qui en crée le besoin, touche tous les aspects de l'individu : psychologique, affectif, physique et spirituel, et a en conséquence des répercussions non seulement sur la personne, mais sur sa famille et ultimement sur sa communauté » (Jaccoud, *ibid.* :85-86). Les individus qui ont amorcé cette démarche deviennent souvent des modèles, surtout pour leur entourage immédiat, en montrant que l'on peut se changer soi-même par la volonté (Bousquet, 2005b :161; Lessard, 2005 :67). Comme l'écrit Bousquet :

« Ils symbolisent le travail des Amérindiens pour le rétablissement d'une fierté identitaire. Ils symbolisent aussi la transition entre un monde, incarné par les aînés [...] et un monde où un Algonquin moderne est capable de fonctionner, de personnifier d'une autre manière les valeurs de leurs anciens, comme la persévérance, le dépassement de soi, le sens des responsabilités (*ibid.*). »

Comme l'a montré Lessard (2007 :74), au sein des communautés, les jeunes sont perçus par les adultes comme nécessitant un travail de guérison, que ce soit à cause de leurs habitudes de consommation, du danger du suicide qui les guette, parce qu'ils ont « décroché », ne connaissent plus leurs traditions, ont des comportements « déviants » (pour reprendre l'expression de Jean-Guy) ou tout simplement parce qu'on ne les juge pas assez autonomes. Il est donc impératif de leur fournir les moyens d'en prendre conscience et d'entamer une telle démarche. De leur côté, certains jeunes en arrivent à incorporer ce discours et à ressentir le besoin d'être guéris. À Manawan, tout comme à Mistassini, la guérison est souvent définie de différentes manières, parfois contradictoires, selon les factions de la communauté : elle peut passer par la présence à l'église, par la participation aux activités liées au renouveau spirituel autochtone, l'apprentissage des traditions, le développement d'une plus grande aisance à parler de soi (*ibid.* : 75).

Le concept de « guérison » est absent des écrits des anthropologues (dont Terence Turner, Faye Ginsburg et Eric Michaels) qui s'intéressent aux médias autochtones et à leurs effets pour les communautés et les individus qui les produisent. C'est d'ailleurs pourquoi je

ne pensais pas du tout l'aborder jusqu'à ce que j'effectue mon terrain de recherche et mes entrevues. Steven Leuthold a néanmoins déjà noté que, pour les Autochtones, l'art expressif est une extension de la cérémonie qui, en contexte contemporain, agit comme antidote contre l'alcoolisme, la pauvreté et l'ensemble des problèmes qui affectent leur vie à l'heure actuelle (1998 :190). Selon ce dernier, mais aussi selon Ralph Coe, la fonction collective des productions artistiques émanerait de la religion et résiderait dans le fait que celles-ci constituent des lieux de « médecine » ou de « présence » spirituelle (1977 :12). La pratique de la vidéo qui, comme nous l'avons vu, fait sens en ce qu'elle permet de produire, à travers une démarche autoréflexive, une représentation de soi qui serve à refonder leur fierté et leur identité, serait-elle à comprendre en termes de guérison? La participation des jeunes au projet du Wapikoni mobile est-elle significative pour ces derniers et leur entourage parce que comprise dans le sens d'une démarche personnelle de guérison ou est-elle valorisée par certaines personnes ou instances parce que conçue comme participant d'un processus plus large de « guérison communautaire »?

C'est à travers les entrevues avec mes informateurs que j'ai compris l'importance discursive que prenait la guérison pour certains d'entre eux. Sans utiliser ce terme explicitement, plusieurs ont en effet dit que réaliser des films dans le cadre du Wapikoni mobile pouvait aider les jeunes à régler leurs problèmes (Marie-Hélène et Émilie) ou contribuer à prévenir le décrochage, si intégré au corpus scolaire (Caroline). Ce sont les propos de Paul qui m'ont, dès le début, mis la puce à l'oreille concernant cette notion. Interrogé sur ce à quoi le projet du Wapikoni mobile pouvait bien servir selon lui ainsi que sur les effets qu'il avait dans la communauté à son avis, voici ce qu'il m'a répondu :

« Moi je pense que oui (ça a eu des effets), moi je pense que oui parce que depuis un an et demi, juste dans un des sujets, mon père dit aussi qu'il y a beaucoup de choses qui viennent contribuer au fait qu'on a pas de suicide à Manawan. Ça fait un an et demi qu'il n'y a pas de suicide. Parce que mon père travaille beaucoup sur les spiritualités autochtones, c'est un des leaders de la communauté. Quand il a commencé, tu sais ça fait plusieurs années, il y avait du monde qui n'y croyaient pas, qui n'acceptaient pas ça, qui disaient : "Ah, ce n'est pas de notre culture ça". [...] Et puis depuis un an et demi deux ans, il n'y a pas eu de suicide et on ne compte pas les jours parce que c'est un cercle vicieux que je suis content qui soit disparu. Parce qu'un enfant, il naît, il grandit, les problèmes, la justice, cimetière. Puis

c'est tout le temps comme ça qu'on faisait. Tu sais, j'ai beaucoup d'amis qui se sont suicidés parce qu'ils avaient des problèmes et je leur ai toujours dit : "Moi-même j'ai fait des tentatives de suicide deux, trois fois tu sais". Ça n'a jamais marché mes coups, ma corde se brisait ou ben la branche (rire) puis je me disais (en regardant le ciel): "Coudonc, tu ne veux pas de moi!" Je me faisais parler : "Tu as des choses à faire en bas". Puis aujourd'hui, je suis content d'être encore en vie puis quand je regarde mon petit garçon, je me dis : "Tabarnouch... si je m'étais suicidé..." Tu sais je suis plus fort que ça. »

(Paul)

Ici, en associant la présence du Wapikoni mobile à la diminution du nombre de suicides dans la communauté³⁵, Paul situe la pratique de la vidéo au côté d'autres initiatives participant au processus de guérison individuel et collectif. Son père, un des leaders spirituels de la communauté, semble partager son point de vue. De plus, il se présente lui-même comme une personne guérie. Ayant lui-même tenté de se suicider, eu des « problèmes avec la justice » et se défaisant peu à peu de ses habitudes d'abus de drogue et d'alcool (dont il parle d'ailleurs ouvertement), il affirme avoir surmonté ces obstacles et être désormais sur la bonne voie. Aujourd'hui, non seulement s'implique-t-il dans le dossier de la préservation du territoire, mais il souhaite réaliser des films pour conscientiser les siens. Ceci coïncide avec ce qu'écrit Lessard : « arrivés au terme d'un processus individuel (de guérison), ces jeunes veulent en faire profiter la communauté qui est alors vue comme irrémédiablement dans le besoin. Il ne faut guère s'étonner de les voir reprendre des projets liés au territoire ou aux conditions de vie » (2007 :77).

Paul n'est pas le seul participant à se mettre de l'avant en tant qu'individu guéri ou en voie de l'être. Jeune décrocheur, Arthur élabore certains projets afin de prendre son avenir en main. Se présentant dans ses films comme une personne fière de ses racines et de ses « traditions », il entend participer à la transmission de celles-ci et, ainsi, à l'avenir de sa communauté. Il pense d'ailleurs que l'ensemble des participants se ressemblent sur ce point :

³⁵ Cette accalmie ne semble malheureusement pas avoir duré. Deux mois à peine après le passage de la roulotte dans la réserve, soit en décembre 2007, quatre jeunes hommes se sont enlevé la vie, secouant profondément la communauté. On peut s'imaginer que l'opinion de Paul a peut-être changé...

« (Les jeunes participants) je pense que ce sont en général les personnes qui veulent faire des affaires, qui veulent changer la situation dans nos villages. Je pense que c'est tout le temps ça. C'est eux autres qui veulent changer, qui pourraient aider pour les problèmes d'ici, qui s'investissent à faire quelque chose, quelque chose de bon tu sais. C'est des gens, comment est-ce que je pourrais dire, qui côtoient du monde... comme moi, je suis proche de mes amis, très proche de mes amis. Je voulais montrer mon vidéo, partager mes chansons, mes paroles, mes images. Je pense qu'en général, c'est du monde qui veulent se donner un changement de vision... Je pense que ce sont des êtres qui sont fiers de leur Nation. »

(Arthur)

Selon Arthur, les participants sont des individus qui veulent s'impliquer activement et positivement dans la reconstruction de la communauté, ce qui rejoint ce qu'écrit Lessard à propos des jeunes « guéris » ou engagés dans le processus qui y mène (2007 :77). Selon ce même auteur, ces derniers se caractérisent également par le fait qu'ils « ont envie que le restant du village partage leur expérience » (*ibid.* : 76). C'est probablement pourquoi Mikon, Marianna, Gilbert et ses cousines, qui se représentent dans leur film comme étant capables de se trouver des occupations et de se prendre en main, soit d'être autonomes (un état auquel on parvient par la guérison), encouragent ouvertement les autres à faire de même. C'est également ce que révèle ce passage d'une entrevue avec Camélia :

« Ce que je rêve surtout, c'est qu'il y ait moins de partys tout ça, que les jeunes se trouvent quelque chose à faire, même si c'est eux autres qui doivent partir un projet. Je ne sais pas, qu'il se trouve quelque chose à faire eux-mêmes et pour eux-mêmes. Complètement fait par eux-mêmes. »

C'est probablement aussi la raison pour laquelle, lorsque je lui demande si elle a d'autres idées de film en tête, elle me répond :

« C'est plus au niveau des jeunes de voir qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qu'ils voudraient changer. Ben, tu sais, c'est quoi le problème? Je ne sais pas comment dire ça. Ben moi je trouve qu'il y a beaucoup de choses sur lesquelles on pourrait faire des films. Tu sais, il y a beaucoup de sujets, sauf que ce n'est pas juste à moi d'en faire des films, c'est aux autres aussi et c'est à eux autres aussi de trouver s'ils devraient faire un film là-dessus oui ou non. »

(Camélia)

Selon Camélia, la responsabilité de produire des films pour faire changer et avancer les choses revient à l'ensemble les jeunes de la communauté; tous devraient s'impliquer dans le façonnement de celle-ci et son avenir.

Même les jeunes participants tels que Gilbert, ses cousines et Marie-Hélène, fréquentant toujours l'école et n'ayant apparemment pas besoin de se guérir de quoi que ce soit, m'ont dit s'être dégênés (percevant leur gêne comme un problème) et avoir acquis une plus grande facilité à parler en public à travers leur expérience. Ces changements sont d'ailleurs aussi remarqués par leurs parents. Jocelyne disait par exemple avoir remarqué que sa fille était aujourd'hui plus responsable et sérieuse dans ses études (faisant fi de la possibilité que ces attitudes se soient simplement développées avec l'âge). Ceci n'a rien de particulièrement surprenant. En effet, tous les évènements de la vie d'un jeune sont interprétés par les adultes comme allant dans le sens ou à l'encontre de son cheminement vers la guérison. Leurs actions, aussi anodines soient-elles, peuvent constituer des occasions de démontrer leur désir de se prendre en charge et d'être autonome. Ainsi, si les jeunes peuvent se servir des films pour se présenter à leur entourage et aux adultes comme des individus guéris ou en voie de l'être et si leur participation au projet du Wapikoni mobile peut être interprétée par ces derniers comme un pas significatif vers leur « guérison », on ne saurait dire que leur participation est principalement orientée dans ce sens.

De la même manière, certaines personnes telles que Paul ou son père semblent bel et bien appréhender la pratique de la vidéo comme prenant part (de concert avec d'autres projets) à la guérison de la communauté en contribuant activement à la production d'une nouvelle image de l'autochtonie et de la réserve et à la reconstruction du tissu social de la communauté. Néanmoins, on aurait tort de s'avancer à dire que tous envisagent le sens de la production de film par les jeunes de cette manière.

4.4. Synthèse

À la lumière de ce qui a été vu au cours du présent chapitre et de la réinterprétation de certaines données, présentées dans les précédents, il apparaît que le sens que prend la pratique de la vidéo pour les participants du projet du Wapikoni mobile et les membres de la communauté de Manawan n'est que secondairement à trouver dans un objectif de résistance ou d'affirmation identitaire face à la société dominante. En effet, il semble plutôt se situer dans un projet plus englobant : celui de produire une image contemporaine d'eux-mêmes et de retrouver leur autonomie à tous les niveaux, de s'autoreprésenter de manière à pouvoir refonder leur identité et leur futur culturel; autrement dit, de créer leurs propres « médiations culturelles ». Parallèlement, la réalisation de films par les jeunes participe à leurs yeux à la revalorisation de leur mode de vie ainsi qu'à la résolution de problèmes qui minent l'existence des habitants de la communauté et constitue une expérience positivement transformatrice pour les participants. C'est pourquoi elle y est vue par certains comme concourant à la guérison de ces derniers ainsi que de la communauté dans son ensemble et fait sens pour eux parce qu'interprétée comme telle. Il a cependant été mentionné qu'on ne saurait dire que cette pratique est abordée sous cet angle par tous les membres de la communauté. D'ailleurs, il serait tout aussi erroné de dire que celle-ci prend un sens unidimensionnel et unique pour tous.

Il semble en effet que la pratique de la vidéo par les jeunes de Manawan revêt divers sens qui se recoupent néanmoins beaucoup entre eux. Ceux-ci varient plus ou moins d'un individu à l'autre en fonction de la sphère de la communauté au sein de laquelle ils oeuvrent, des discours et représentations qu'ils ont intériorisés, de leur entourage et de leur groupe d'âge. Les adultes les plus politisés accordent peut-être plus d'importance au fait que les films contestent les représentations dominantes de l'autochtonie dans la société eurocanadienne, les plus impliqués dans le renouveau spirituel à la guérison communautaire à laquelle il participe, etc. L'entrecroisement et la rencontre de ces significations et la manière dont elles orienteront le projet seront intéressants à étudier dans l'avenir. La vocation de celui-ci, surtout advenant la création d'un studio permanent dans la communauté, dépendra certainement de ceux qui en prendront la responsabilité. Pour le

moment, la présence de Pierre-Paul Niguay au poste de coordonnateur du projet à Manawan a certainement contribué à lui donner un certain ton. Pierre-Paul est en effet grandement impliqué dans le renouveau spirituel qui se déroule dans la réserve. Il m'a d'ailleurs déjà dit penser que les films pourraient servir à la reprise de certaines pratiques rituelles. De plus, si l'ensemble de mes informateurs m'ont dit voir cette pratique d'autoreprésentation comme grandement significative pour la construction de leur avenir socioculturel, il faut garder en tête que la « représentation de soi » qui est produite est surtout celle des enfants de l'élite. Ce sont eux les médiateurs culturels; ils présentent leurs images et leur discours. Il serait intéressant de savoir ce que les autres jeunes (avec qui j'ai eu peu de contact) et leur entourage en pensent.

« Pourquoi faire des films alors? » demandait Sam à Worth et Adair. C'est là une question à laquelle ce chapitre a répondu. Surtout, c'est là une question sur laquelle les Atikamekws de Manawan peuvent aujourd'hui singulièrement se prononcer.

CONCLUSION

Bilan de recherche

Ce mémoire avait pour but de cerner la complexité des effets de l'introduction du projet du Wapikoni mobile dans une communauté autochtone. L'objectif y était, plus précisément, de mettre en lumière les différentes manières par lesquelles celui-ci et les films réalisés dans son cadre participent à la dynamique du changement socioculturel à Manawan.

Au premier chapitre, j'ai situé les jeunes participants dans l'espace social de la communauté, discuté de ce que ces derniers retirent de leur expérience du projet et mis en lumière l'influence des réseaux sociaux sur le déroulement de ses activités dans la réserve. On a vu que c'est parce qu'il induit des changements au niveau des jeunes participants, acteurs sociaux susceptibles de modifier les structurations socioculturelles, et parce qu'il concourt à favoriser, de par son mode de recrutement, la montée ou la reproduction d'une certaine élite dans la communauté, que le projet contribue à la dynamique des transformations. Au second chapitre, j'ai procédé à l'analyse du contenu, de la production et de la réception des films réalisés par les participants du projet et souligné les différentes représentations sociales qui y sont véhiculées et projetées. J'y ai soutenu que c'est parce que les films produits dans le cadre du projet médiatisent les représentations sociales entre les individus et les générations à l'intérieur de la communauté et participent à leur négociation qu'ils y contribuent au changement socioculturel. Au cours du troisième et dernier chapitre, j'ai exploré la signification que prend la pratique de la vidéo pour ceux qui s'y engagent et leur entourage. Ceci a permis de comprendre que le projet participe aussi au changement socioculturel parce qu'il est accueilli par les membres de la communauté comme contribuant d'une manière ou d'une autre à l'amélioration de l'avenir de celle-ci et utilisé dans cette optique. En m'intéressant ainsi au sens que prend cette pratique pour les habitants de Manawan, j'ai tenté d'éviter les disparités trop grandes, dont nous met en garde Vine Jr. Deloria (1969), entre nos recherches ethnographiques et les préoccupations autochtones.

Parallèlement, ce travail consistait à la fois en une analyse concrète de la reformulation d'une image de soi *par* et *pour* soi au moyen d'un média et en une illustration empirique du rapport entre *représentations sociales* et *changement social* (Comaroff et Comaroff, 1991; Jodelet, 1989), mais surtout, du rôle de *la représentation*, comme activité performative, dans la fabrication, la négociation et la circulation de ces *représentations* (Bonardi et Roussiau, 1999; Hall, 1980; Jodelet, 1989). Dans ce sens, sa valeur heuristique dépasse largement le cadre des études autochtones.

Les apports de ce mémoire se veulent effectivement divers. En ce qui concerne le domaine de l'anthropologie des médias autochtones, l'objectif était de contribuer à combler les lacunes de la littérature identifiées en introduction. J'ai donc cherché à pallier au manque de données sur le rapport entre les films réalisés et les représentations sociales, sur l'impact des réseaux sociaux et des dynamiques politiques internes aux communautés sur le fonctionnement de ces projets médiatiques ainsi que sur l'identité des réalisateurs. En m'intéressant à ces aspects laissés pour compte de la production et de la réception des produits audiovisuels autochtones, j'en suis venue à lever le voile sur le caractère personnel des films des jeunes ainsi que sur la variabilité du sens que prend la pratique de la vidéo dans la communauté. En effet, si les recherches d'anthropologues tels que Turner et Ginsburg sont plus qu'inspirantes, tant au plan théorique que méthodologique, elles omettent de rendre compte de la diversité des points de vue concernant le rôle des médias et des représentations sociales entre les différents individus, générations ou factions des communautés. Dans les écrits de Turner, pourtant loin de présenter les groupes autochtones comme isolés et homogènes et ayant été l'un des seuls à documenter le rapport entre la politique intracommunautaire et l'utilisation des médias, les Kayapos semblent tous avoir la même opinion sur le rôle de la vidéo et vouloir montrer les mêmes choses dans leurs films. Peut-être qu'au terme de décennies d'utilisation des médias, les Kayapos sont bel et bien arrivés à formuler un discours assez uniforme concernant ces derniers, mais il reste improbable qu'il soit unanimement partagé.

Ayant mis l'emphase sur les jeunes réalisateurs et sur l'individualité de leur film et de leur choix de sujet, ma recherche s'ancre également dans le domaine de l'anthropologie de la jeunesse. Se distinguant de « l'anthropologie de l'adolescence », celle-ci est caractérisée par l'attention qu'elle accorde à l'« agentivité » (*agency*) des jeunes, par son souci de documenter l'ensemble de leurs pratiques culturelles et non seulement les plus visibles et par son intérêt pour la manière dont leurs nouvelles identités émergent au cœur de nouvelles formations culturelles (Bucholtz, 2002 : 525). À l'instar des recherches soutenues par cette approche, j'ai montré que la participation des jeunes de Manawan au projet n'est pas à comprendre en termes de déviance ou de résistance, mais bien en ce qu'elle leur permet de prendre significativement part à la construction de leur avenir et de celui de leur communauté. Mes résultats et analyses remettent donc également en question certains présupposés de l'anthropologie de la jeunesse, dont celui que les jeunes formeraient des groupes à part qui pourraient être étudiés sans référence aux autres membres de leurs sociétés. En effet, les comportements des jeunes ne peuvent de toute évidence être compris sans références aux normes, aux valeurs, aux projets et aux représentations partagés dans leur communauté. Leurs choix de réalisation ont d'ailleurs révélé leur souci de respecter certaines normes et le fait que, si leurs films s'opposent parfois aux représentations dominantes dans la réserve, ils ne sont pas nécessairement réalisés dans cette optique. De plus, on a vu que les participants sont souvent les enfants de « l'élite », ayant sans doute plus ou moins intériorisé les représentations et discours de leurs parents. À l'instar de ceux-ci, ils participent à faire en sorte que la réserve soit progressivement identifiée comme un lieu sain (Bousquet, 2005a :13) par le biais de leurs films.

Le Wapikoni mobile, possibilités et limites actuelles

Le projet du Wapikoni mobile ouvre déjà de nombreuses avenues de recherche susceptibles de se diversifier encore dans l'avenir. Non seulement fait-il boule de neige en s'intégrant chaque année au sein de nouvelles communautés, mais il rayonne aujourd'hui au-delà des frontières du Québec. Célébrant en 2009 son cinquième anniversaire, le Wapikoni mobile multiplie ses activités de diffusion sur les scènes locale, nationale et

internationale. On ne compte plus le nombre de festivals où les films des jeunes participants sont projetés et le nombre d'évènements de toutes sortes (sommets, colloques, forum, etc.) auxquels sont conviés Manon Barbeau, fondatrice et ambassadrice du projet, et son équipe. Au moment d'écrire ces lignes, « un studio ambulant est en train d'être mis sur pied au Manitoba, un Wapikoni mobile prend la route en Polynésie française et un bateau Wapikoni sillonnera bientôt les eaux du Pérou »³⁶. Il sera assurément intéressant de voir les formes que prendra le projet dans ces différents contextes nationaux. En effet, bien que relativement restreint, le monde des médias autochtones contient d'importantes différences; d'où le besoin de mener davantage d'études empiriques sur les divers cas d'appropriation des médias et d'accorder une plus grande attention théorique à la signification de ces différences (Turner, 2002 : 76). À chaque initiative ses limites et possibilités propres. Par exemple, alors que le roulement du projet Kayapo ne dépend d'aucune façon du financement gouvernemental (*ibid.*), on a vu en introduction qu'il en va tout autrement dans le cas du Wapikoni mobile. Il s'agit d'ailleurs là du principal problème auquel doivent faire face ses organisateurs, tenus de rendre des comptes aux nombreux organismes subventionnaires pour voir leur « confiance » se renouveler. Ces exigences ont probablement contribué à faire de la qualité cinématographique des films réalisés une nécessité. Alors que, sur papier, les produits finaux sont d'importance secondaire par rapport au processus de création dans lequel s'engagent les jeunes, certains formateurs m'ont dit sentir une légère pression de générer des « petits bijoux » ou des films « coup de poing », exportables et susceptibles de gagner des prix ou de faire parler d'eux. Il est possible que cet impératif se fasse aujourd'hui moins sentir puisque le projet et certains réalisateurs ont fait leurs preuves. De plus, les participants du projet s'impliquent encore peu dans les activités de production de leurs films et dépendent toujours de l'équipe du Wapikoni mobile pour celles de diffusion. Néanmoins, de tels obstacles ne sont effectivement pas insurmontables et la marche vers l'autonomie du projet et des studios permanents existants est bien entamée, tant au plan financier qu'organisationnel.

³⁶ Citation tirée du site de l'Office national du film du Canada : <http://www.onf.ca/selections/barbeau-manon/les-cinastes-autochtones-du-wapikoni-mobile/>

Il faut toutefois faire attention de ne pas s'enthousiasmer à outrance et de voir dans l'autoreprésentation autochtone la solution à tous leurs maux. Par exemple, si la projection de leurs films dans le cadre de nombreux festivals et événements accroît leur visibilité et celle de leur point de vue sur la réalité, on aurait tort de penser que cette diffusion marque la fin des préjugés et des stéréotypes, ou plutôt des « attentes » (*expectations*) à leur endroit, pour reprendre le concept de Philip Deloria³⁷. Comme le souligne Lavoie, encore aujourd'hui, « les représentations sociales élaborées et véhiculées par les Amérindiens à l'endroit de l'État et de sa technocratie ne parviennent pas à supplanter auprès d'une majorité de Canadiens celles qui sont ancrées depuis belle lurette dans les mémoires institutionnelle et collective » (2005 :67). La transformation des représentations dominantes prend du temps; elle s'effectue à travers une constante dialectique entre « les rapports de force objectifs et les schèmes pratiques grâce auxquels les agents classent les autres agents et apprécient leurs positions dans ces rapports objectifs » et « les stratégies symboliques de présentation et de représentation de soi qu'ils opposent aux classements et aux représentations que les autres leur imposent » (Bourdieu, 1982 : 292).

De plus, bien que le projet soit de plus en plus médiatisé et les films de plus en plus visionnés, je dois malheureusement dire que de toutes les personnes à qui j'ai parlé de mes recherches et du Wapikoni mobile, très peu en avaient entendu parler et que ceux qui en savaient quelque chose étaient essentiellement attachés aux milieux universitaire ou médiatique (particulièrement celui du cinéma). L'exemple Kayapo a cependant démontré que, plus que celle du grand public, c'est la sympathie de personnes ressources influentes (tels que des journalistes, environnementalistes, artistes populaires, anthropologues, etc.), ayant accès à diverses ressources, qu'il est primordial de s'arroger, ce que la projection des films dans les festivals et la présence des réalisateurs à ces rassemblements mondains participent grandement à faire.

³⁷ Selon cet auteur, les « attentes » « recur as popular stereotypes, and they are altered and reused for aesthetic puposes » (2004 :8). Ce sont de vieux stéréotypes familiers.

Du local au global

À la mobilité et au rayonnement des films s'accompagne celle de leurs jeunes réalisateurs. Certains d'entre eux, récipiendaires de prix, multiplient les voyages à l'étranger. Lors de mon passage à Manawan en 2007, Marie-Christine Petiquay avait été la seule à être invitée à se présenter dans un festival pour y introduire un de ses films. En mars 2009, invitées par les ambassades canadiennes du Pérou et de la Bolivie, elle et Manon Barbeau s'y sont rendues ensemble. Cette expérience a probablement été marquante pour cette jeune fille et il serait intéressant de savoir ce qu'elle a à en dire, de voir les effets que ce voyage a eus sur ses représentations, ses discours. J'ai déjà mentionné que ces événements constituent des lieux de rencontres où se tissent des réseaux et de nouvelles solidarités – notamment pan-autochtones – et où émergent diverses discussions autour des questions des droits culturels, de l'accès aux moyens de production ainsi qu'à propos de l'autochtonie et des défis de traduire l'esthétique et le « storytelling » autochtones par le biais du septième art (Dowell, 2006 : 380). Cet entrecroisement d'individus et d'idées sur la scène internationale commence à être mieux documenté, grâce, entre autres, aux recherches de Kristin Dowell. Il reste à questionner davantage l'« articulation » (Comaroff, 1985) du local et du global qui se déroule à travers ces rencontres. En effet, que se passe-t-il lorsque des jeunes, ayant quitté la réserve pour voyager à l'étranger et rencontré un ensemble de réalisateurs autochtones expérimentés, de journalistes et d'activistes, reviennent chez eux? Quelles sont les idées qu'ils introduisent dans leurs discussions avec ces individus et partagent avec ces derniers? Quelles sont celles qu'ils ramènent avec eux? Les recherches de Dowell, tout comme les miennes (portant principalement sur les impacts locaux de projets d'appropriation de ces médias audiovisuels) constituent des pas nécessaires pour comprendre cette dynamique. Il faut effectivement cerner les dynamiques locales pour être en mesure de saisir la manière dont s'y intègrent de nouvelles représentations.

À présent que certains jeunes réalisateurs du projet sont plus mobiles que jamais, je pense qu'il serait possible d'explorer cette articulation en réalisant un terrain « multisites » (Marcus, 1998), en accompagnant ces derniers dans leurs déplacements et leurs rencontres puisque c'est à travers eux que voyagent et se disséminent ces idées. Que se passe-t-il

aujourd'hui avec Marie-Christine, première participante de Manawan à prendre part à ces événements mondains? Comment cette expérience influencera-t-elle son usage de la caméra, mais surtout, son opinion sur cette pratique? Se reconnaîtra-t-elle un nouveau rôle? Elle qui m'avait dit faire des films pour le plaisir, pour signifier sa fierté envers sa famille, fera-t-elle encore des films pour des raisons aussi « personnelles »? Sinon, quelles places occuperont le pan-indianisme, l'environnementalisme et les notions de guérison et de résistance dans celui-ci? Dans quelle mesure les autres jeunes réalisateurs en viendront-ils à partager ses nouvelles idées? Comment la percevront-ils désormais?

Ce sont là à mon avis des questions qui méritent d'être posées puisque les jeunes comme Marie-Christine sont susceptibles de générer du changement dans leur communauté non seulement en y introduisant un ensemble d'idées et de connaissances s'accordant avec les projets d'avenir collectifs, mais en tissant un ensemble de liens utiles à la concrétisation de ceux-ci. On parle d'ailleurs aujourd'hui du « réseau » Wapikoni mobile³⁸. Représentants du groupe, porte-parole légitimement reconnus de leur « culture » et leur patrimoine, quel rôle auront-ils dans l'avenir de leur communauté? Combinant des rôles prestigieux de médiateur culturel pour eux-mêmes, mais aussi entre eux et le monde, devrait-on voir dans ces jeunes l'« élite » de demain? Les recherches de Turner laissent planer une telle possibilité.

L'avenir des Autochtones est aujourd'hui indissociable de leur utilisation des médias. Par cette pratique, ils se taillent désormais une place dans le monde et se positionnent en tant qu'acteurs à part entière des sociétés contemporaines. Ils répondent ainsi singulièrement aux conjonctures sociohistoriques au cœur desquelles ils se situent. Ce sont ces réponses « *unexpected* » (Deloria, 2004) et inventives que l'anthropologie aide à comprendre, permettant ainsi de mieux saisir la lente reconfiguration des structures d'inégalités qui s'effectue à l'heure actuelle.

³⁸ Information tirée du programme du Colloque annuel du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtone (CIERA). Disponible en ligne : http://www.ciera.ulaval.ca/PDF/Programme_final2009.pdf.

BIBLIOGRAPHIE

- Appadurai, Arjun. 2004. « The Capacity to Aspire : Culture and the Terms of Recognition », dans R. Vijayendra et M. Walton [éd.], *Culture and Public Action*. Stanford, Stanford University Press, p. 59-84.
- Asad, Talal. 1991. « From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony », dans G. Stocking [éd.], *Colonial Situations*. Madison, University of Wisconsin Press, p. 314-324.
- Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes*. Paris. Librairie J. Corti.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris, Gallimard.
- Basso, Keith H. 1970. « "To Give up on Words" : Silence in Western Apache Culture », *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 26, no 3, automne, p. 213-230.
- Batty, Philip. 1993. « Singing the Electric : Aboriginal Television in Australia », dans Tony Downmunt [éd.], *Channels of Resistance : Global Television and Local Empowerment*. Londres, British Film Institute, p.106-125.
- Bellah, Robert. et al. 1985. *Habits of the Heart*. New York, Perennial/Harper and Row.
- Bernier, Bernard. (Manuscrit non publié) 2005. « Chapitre 1 : Définir une approche du travail pour les sociétés contemporaines », p. 11-16.
- Bikales, T. J. 1997. *From « Culture » to « Commercialization » : the production and packaging of an African cinema in Ouagadougou, Burkina Faso*. Ph. D. Thesis. New York University (NYU), New York.
- Bonardi Christine et Nicolas Roussiau, 1999. *Les représentations sociales*. Paris, Dunod.
- Bourdieu, Pierre. 1976. « Les modes de domination », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, no 2-3, p.122-132.
- 1977. *Algérie 60*. Paris, Éditions de Minuit.
- 1979a. *La distinction*. Paris, Éditions de Minuit.
- 1979b. « Les trois états du capital culturel », *Acte de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, p. 3-6.
- 1980a. *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.
- 1980b. « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, p. 2-4.

- 1980c. «L'identité et la représentation», *Acte de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, p. 63-72.
- 1982. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard.
- 1984. «Espace social et genèse de classes», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, p. 3-12
- 1993. « Comprendre », dans Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*. Paris, Éditions du Seuil.
- 2001. *Science de la science et réflexivité*. Paris, Éditions Raisons d'agir.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2005a. « Les jeunes Algonquins sont-ils biculturels ? Modèles de transmission et innovations dans quelques réserves », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, no 3, p. 7-17.
- 2005b. « La production d'un réseau de sur-parenté : histoire de l'alcool et désintoxication chez les Algonquins », *Drogues, santé et société*, vol. 4, no 1, p.129-173.
- 2008, « Tourisme, patrimoine et culture, ou que montrer de soi-même aux autres : des exemples anicinabeks (algonquins) au Québec », dans Katia Iankova (dir.), *Le tourisme indigène en Amérique du Nord*. Paris, L'Harmattan, p. 17-41.
- Brisebois, Debby. 1983. « The Inuit Broadcasting Corporation », *Anthropologica*, vol. 25, no.1, p.105-115.
- Bucholtz, Mary. 2002. « Youth and Cultural Practice », *Annual Review of Anthropology*, vol. 31, p.525-552.
- Castells, Manuel.1998. *L'ère de l'information, Tome 1 : La société en réseau*. Paris, Fayard.
- Carelli, Vincent. 1988. « Video in the Village », *Commission on Visual Anthropology Bulletin*, mai, p. 10-15.
- Charest, Paul. 1992. « La prise en charge donne-t-elle du pouvoir? L'exemple des Atikamekw et des Montagnais », *Anthropologie et société*, vol. 16, no 2, p.55-76.
- Clément, Sarah. 2007. *Guérison communautaire en milieu atikamekw. L'expérience du cercle Mikisiw pour l'espoir à Manawan*. Mémoire de maîtrise, Département d'anthropologie, Faculté des sciences sociales, Québec, Université Laval.
- Clermont, Norman. 1977. *Ma femme, ma hache et mon couteau croche*. Québec, ministère des Affaires culturelles.

- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press.
- Coe, Ralph. 1977. *Sacred Circles : Two Thousand Years of American Indian Art*. Kansas City, Nelson Gallery Foundation.
- Cohen, Patrice, 2002, « Le chercheur et son double. À propos d'une recherche sur le vécu des jeunes de la Réunion face au sida », dans C. Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris, Armand Colin, p. 73-90.
- Coldevin, Gary O et Thomas Wilson. 1982. «Éducation, télévision par satellite et impuissance apprise chez des adolescents Inuit du Canada», *Étude/Inuit/Studies*, vol. 6, no 1, p. 29-37.
- Collin, Dominique. 1988. « L'ethno-ethnocentrisme : représentations d'identité chez de jeunes Autochtones du Québec », *Anthropologie et société*, vol. 12, no 1, p. 59-76.
- Condon, Richard G. 1990. « The Rise of Adolescence : Social Change and Life Stage Dilemmas in the Central Canadian Arctic », *Human Organization*, vol. 49, no 3, p. 266-279.
- Conklin, Beth. 1997. « Body Paints, Feathers, and VCR's : Aesthetics and Authenticity in Amazonian Activism », *American Ethnologist*, vol. 24, p. 711-737.
- Comaroff, Jean et John Comaroff. 1991. *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa. Vol 1*. Chicago, Chicago University Press.
- 2000. « Réflexions sur la jeunesse : Du passé à la postcolonie », *Politique africaine*, vol. 80, décembre, p. 90-110.
- Comaroff, Jean. 1985. *Spirit of Resistance, The Culture and History of a South African People*. Chicago, Chicago University Press.
- Corporation de la Wapikoni mobile. 2006. *Rapport annuel 2006*. Document présenté lors de l'assemblée annuelle du Conseil d'administration de la Wapikoni mobile. Montréal, 46 pages.
- David, Jennifer. 2005. *Aboriginal Language Broadcasting in Canada*. Rapport commandé à la firme Debwe Communication Inc. par APTN (Aboriginal Peoples Television Network), 45 pages.
- Davidson, D.S. 1928. « Notes on Tête de Boule Ethnology », *American Ethnologist*, vol. 30, p. 18-46.
- De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien I : Arts de faire*. Paris, Inédit.

- Deloria, Philip J. 2004. *Indians in Unexpected Places*. Lawrence, Kansas, University Press of Kansas.
- Deloria, Vine Jr. 1969. « Anthropologists and other friends », dans Vine Jr. Deloria, *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York, Macmillan, p. 78-100.
- Dowell, Kristin. 2006. « Indigenous Media Gone Global : Stengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations\ First Features Films Showcase », *American Anthropologist*, vol. 108, no 2, p. 376-384.
- Escobar, Arturo. 1995. *Encountering Development : The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton, Princeton University Press.
- Fancey, Dolorès. 1998. *Du local au global : Une ethnicité à géométrie variable pour les Cris de la Baie James*. Mémoire de maîtrise. Département d'anthropologie. Université Laval.
- Faris, James C. 1993. « A Response to Terence Turner », *Anthropology Today*, vol. 9, no 1, p. 12-13.
- Featherstone, Mike. 1996. « Localism, Globalism, and Cultural Identity », dans Rob Wilson et Wiman Dissanayake [éd.], *Global/Local. Cultural Production and the transnational Imaginary*. Durham, Duke University Press, p. 46-77.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. Londres, Methuen.
- Freitag, Michel. 2002. « L'identité, l'altérité et le politique », dans Michel Freitag (dir.), *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, p.183-225.
- Gélinas, Claude. 2002. « La création des réserves atikamekws en Haute-Mauricie (1895-1950), ou quand l'Indien était vraiment un indien », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXII, n° 2, p. 35-48.
- Giddens, Anthony. 1979. *Central Problems in Social Theory*. Berkeley, University of California Press.
- 1990. *The Consequences of Modernity*. California, Standford University Press.
- Ginsburg, Faye. 1991. « Indigenous Media : Faustian Contract or Global Village », *Cultural Anthropology*, vol. 6, no 1, p. 92-112.
- 1993. « Aboriginal Media and the Australian Imaginary », *Public Culture*, vol. 5, no 3, p. 557-589.
- 1994a. « Embedded Aesthetics : Creating a Discursive Space for Indigenous Media », *Cultural Anthropology*, vol. 9, p. 365-382.

- 1994b. « Culture/Media. A (mild) polemic », *Anthropology Today*, vol. 10, no 2, p. 5-15.
 - 1995. « Mediating Culture. Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity », dans Leslie Deveraux et Roger Hillman [éd.], *Fields of vision : Essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Los Angeles, University of California Press, p. 256-290.
 - 1997. « Comment », dans James F. Weiner « Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetic, Politics », *Current Anthropology*, vol. 38, no 2, p. 213-216
 - 2002 « Screen Memories : Resignifying the Traditional in Indigenous Media », dans Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin [éd.], *Media World. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press, p. 39-57.
 - 2003. «Atanarjuat off-screen : From “Media Reservations” to the World Stage», *American Anthropologist*, vol. 105, no 4, p. 827-831.
- Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin. 2002. « Introduction », dans Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin [éd.], *Media World. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press, p. 1-36.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*. Paris. Éditions de Minuit.
- 1975. *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*. Paris. Éditions de Minuit.
- Goulet, Jean-Guy. 2000. « Cérémonies, prières et médias : perspectives autochtones », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXX, no 1, p. 59-70.
- Hall, Stuart. [éd.], 1980. *Culture, Media, Language : Working Papers in Media Studies*. London, Hutchinson.
- 1988. « New Ethnicities », *ICA documents vol. 7*, p. 27-31.
 - 1997. « The Spectacle of Others », dans Stuart Hall (dir.), *Representation : Cultural representation and signifying practices*. Londres, Sage, p. 223-290.
- Himpele, 2004. « Packagin Indigenous Media : An Interview with Ivan Sanjinés and Jesus Tapia », *American Anthropologist*, vol. 106, no. 2, p. 354-363.
- Huhndorf, Shari. 2003. «Atanarjuat, The Fast Runner : Culture, History, and Politics in Inuit Media», *American Anthropologist*, vol. 105, no 4, p. 822-826.
- Jaccoud, Mylène. 1999. « Les cercles de guérison et les cercles de sentence autochtones au Canada », *Criminologie*, vol. 32, no 1, p. 79-105.

- Jacknis, Ira. 1996. « Preface », dans Ira Jacknis (dir.), *Special Edition : American Indian Culture and Research Journal*, vol. 20, no 3, p. 1-14.
- Jackson, Jean E. 1995. « Culture, genuine and spurious : the politics of Indianness in the Vaupès, Colombia », *American Ethnologist*, vol. 22, no. 1, p. 3-27.
- Jérôme. Laurent. 2005. « Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekws. La pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, no 3, p. 19-30.
- Jodelet, Denise. 1989. *Les représentations sociales*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Juhasz, Alexandra. 1995. *AIDS TV : Identity Community, and Alternative Video*. Durham, Duke University Press.
- Lamothe, Bernard. 1997. *Fragments de la vie quotidienne des Atikamekws de Manawan. Problèmes sociaux, solidarité et entraide*. Québec, Groupe de recherche Hypothèse.
- Lane, P. Jr., M. Bopp, J. Bopp et J. Norris. 2002. *Le balisage de l'expérience de guérison*. Rapport final d'un projet de recherche d'une Première nation sur la guérison dans les collectivités autochtones du Canada. Ottawa, Groupe de la politique correctionnelle autochtone, Solliciteur général du Canada.
- Larose, François. 1989. « L'environnement des réserves est-il pathogène? Réflexions sur le suicide et l'identification des facteurs de risque en milieu amérindien québécois », *Revue québécoise de psychologie*, vol. 10, no 1, p. 31-44.
- Lavoie, Michel, 2005, « Politiques des représentations. Les représentations sociales bureaucratiques et la politique de l'éducation indienne au Canada, 1828-1996 », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, no 1, p. 57-67.
- Lessard, David, 2007. *Les aspirations pour l'avenir des jeunes Cris de Mistassini : Explorations et participations surveillées dans un contexte formalisé depuis la Convention de la Baie James et du Nord québécois*. Mémoire de maîtrise, Département d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal.
- Leuthold, Steven. 1998. *Indigenous Aesthetics : Naive Art, Media, and Identity*. Austin, University of Texas Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1965. *La pensée sauvage*. Paris, Plon.
- Lithman, Yngve Georg. 1984. *The Community Apart. A Case Study of a Canadian Indian Reserve*, Winnipeg, University of Manitoba Press.
- Marcus, George E. 1998. *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.

- McNulty, Gérard E. et Louis Gilbert. 1981. « Atikamekw (Tête de Boule) », dans June Helm [éd.], *Handbook of North American Indians*, vol. 6. Washington, Smithsonian Institution.
- MacCannel, Dean, 1973. « Staged Authenticity : A Look at Touristing », *American Journal of Sociology*, vol. 79, p. 589-603.
- Mahon, Maureen. 2000. « The Visible Evidence of Cultural Producers », *Annual Review of Anthropology*, vol. 29, p. 467-492.
- Mailhot, José. 1993. *Au pays des Innus, les gens de Sheshashit*. Montréal, Société Recherches amérindiennes au Québec.
- Marcus, George et Michael Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique : An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago, University of Chicago Press.
- Marcuse, Herbert. 1964. *L'homme unidimensionnel*. Paris, Éditions de minuit.
- Marr, Carolyn J., 1996. « Making Oneself : Use of Photographs by Native Americans of the Southern Northwestern Coast », *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 20, no 3, p. 51-65.
- Mazzarella, William. 2004. « Culture, Globalisation, Mediation », *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, p. 345-367.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media*. New York, McGraw Hill.
- Michaels, Eric. 1986. *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia, 1982-1985*. Rapport. Canberra : Australian Institute of Aboriginal Studies.
- 1987. *For a Cultural Future : Francis Jupurrurla Makes TV at Yuendumu*. Melbourne, Art and Criticism Monograph Series.
- Moliner, Pascal (dir.), 2001, *La dynamique des représentations sociales*. Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble.
- Morissette, Anny. 2005. *De la forêt à la réserve, la mosaïque politique d'une bande autochtone*. Mémoire de maîtrise, Département d'anthropologie, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal.
- Moscovici, Serge et Robert M. Farr, 1984. *Social Representations*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Myers, Fred. 1986. « The Politics of Representation : Anthropological Discourse and Australian Aborigines », *American Ethnologist*, vol. 13, p. 138-153.

- 1991. « Representing Culture : The Production of Discourse(s) on Aboriginal Acrylic Paintings », *Cultural Anthropology*, vol. 5, p. 26-62.
- 1994. « Culture-Making : Performing Aboriginality at the Asia Society », *American Ethnologist*, vol. 21, no 4, p. 679-699.
- Nygren, Anja. 1998. « Struggle over Meanings : Reconstruction of Indigenous Mythology, Cultural Identity, and Social Representation », *Ethnohistory*, vol. 45, no 1, p. 31-63.
- Ortner, Sherry B. 1995. « Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, no 1, p. 173-193.
- Ouellette, Françoise-Romaine. 1977. « Les Cris du Québec, des sous-prolétaires », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. VI, no 3-4, p. 7-15.
- Peers, Laura, 1999. « “Playing ourselves” : First Nations and Native American Interpreters at Living History Sites », *The Public Historian*, vol. 21, no 4, p. 39-59.
- Poirier, Sylvie. 2004. « The Atikamekws : Reflections on Their Changing World », dans B. Morrison et C. R. Wilson (dir.) *Native Peoples : The Canadian Experience* [3^{ème} édition], Oxford, Oxford University Press, p. 129-149.
- Prins, Harald E. L. 2002. « Visual Media and the Primitivist Perplex : Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America », dans Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin [éd.], *Media World. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press, p. 58-74.
- Ricoeur, Paul. 1991. « Narrative Identity », dans David Wood [éd.], *On Paul Ricoeur : Narrative and Interpretation*. Londres et New York, Routledge, p.188-199.
- Ross, Rupert A. 1992. *Dancing With a Ghost. Exploring Indian Reality*. Markham, Octopus Publishing Group.
- Roth, Lorna. 2000. « The Crossing of Borders and the Building of Bridges : Steps in the Construction of the APTN in Canada », *International Journal of Communication Studies*, vol. 62, no 3-4, p. 251-269.
- Ruby, Jay. 1991. « Speaking for, Speaking about, Speaking with or Speaking alongside : An Anthropological and Documentary Dilemma », *Visual Anthropology Review*, vol. 7, no 2, p. 50-67.
- 2000. *Picturing Culture. Explorations of Films and Anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Said, Edward. 1989. « Representing the Colonized : Anthropology’s Interlocutors », *Critical Inquiry*, vol.15, p. 205-225.

- Simonis, Yvan. 1992. « Présentation. Pouvoirs de l'image », *Anthropologie et Société*, vol. 16, no.1, p. 7-20.
- Schiller, Herbert. 1976. *Communication and Cultural Domination*. New York, International Arts and Science Press.
- Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak. Every forms of peasant resistance*. New Haven, Yale University Press.
- Söderbom, Johanna. 2004. *Les traditions ancestrales, au sein de l'école d'aujourd'hui, chez les Cris de la Baie James : Le cas de l'école Wiinibekuu à Waskaganish*. Mémoire de maîtrise. Département d'éducation comparée. Université de Montréal.
- Spitulnik, Debra. 1993. « Anthropology and Mass Media », *Annual Review of Anthropology*, vol.22, p. 293-315.
- Sullivan, Nancy. 1993. « Film and Television production in Papua New Guinea : How Media Become the Message », *Public Culture*, vol. 5, p. 533-555.
- Tanner, Adrian. 1979. *Bringing home animals, Religious ideology and mode of production of the Mistassini Cree Hunters*. London, C.Hurst & Company.
- Tilley, Christopher. 1997. « Performing Culture in the Global Village », *Critique of Anthropology*, vol. 17, no 1, p. 67-89.
- 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 », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, no 3, p.95-106.
- Troy, Timothy. 1992. « Anthropology and Photography : Approaching a Native American Perspective », *Visual Anthropology*, vol. 5, no 1, p. 43-61.
- Tunstall, Jeremy. 1977. *The Media Are American : Anglo-American Media in the World*. New York : Columbia University Press.
- Turner, Terence. 1990. « Visual Media, Cultural Politics, and Anthropological Practice : Some Implications of Recent Uses of Film and Video among the Kayapo of Brazil », *Commision on Visual Anthropology Newsletter*, p. 8-13.
- 1991a. « The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society : The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-making in Kayapo Communities », *Visual Anthropology Review*, vol. 7, no 2, p. 68-76.
- 1991b. « Representing, Resisting, Rethinking : Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness », dans George Stocking [éd.], *History of Anthropology*. Madison, University of Wisconsin Press, p. 285-313

- 1992. « Defiant Images : The Kayapo Appropriation of Video », *Anthropology Today*, vol. 8, no 6, p. 5-16.
- 1995. « Representation, Collaboration and Mediation in Contemporary Ethnography and Indigenous Media », *Visual Anthropology Review*, vol. 11, no 2, p. 102-106.
- 2002. « Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video : General Points and Kayapo Examples », dans Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin [éd.], *Media World. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press, p. 75-89.
- Turner Strong, Pauline. 2005. « Recent Ethnographic Research on North American Indigenous People », *Annual Review of Anthropology*, vol. 34, p. 253-268.
- Valaskakis, Gail Guthrie. 2000. « Telling our own Stories : The Role, Development, and Future of Aboriginal Communication », dans Marlène Brant Castellano, Lynne Davis et Louise Lahache [éd.], *Aboriginal Education, Fulfilling de Promise*. Vancouver, UBC Press, p. 76-96.
- 2005. *Indian Country. Essays on Contemporary Native Culture*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Weiner, James F. 1997, « Televisualist Anthropology. Representation Aesthetics, Politics », *Current Anthropology*, vol. 38, no 2, p. 197-235.
- Worth, Sol et John Adair. 1970. « Navajo Filmmakers », *American Anthropologist*, vol. 72, no 1, p. 9-34.
- 1972. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film, Communication and Anthropology*. New Mexico, University of New Mexico Press.
- Wright, Suzan. 1998. « The politicization of "culture" », *Anthropology Today*, vol. 14, no 1, p. 7-15.

FILMOGRAPHIE

- Carelli, Vincent. 1989. *The Video in the Village*. Brésil, 10 min.
- Frota, Monica. 1995. *Taking Aim*. Brésil, 41min.
- Turner, Terence. 1987. *The Kayapo of Gorotire*. Granada Television International, coll. Disappearing World, 60 min.

ANNEXE 1. LE WAPIKONI MOBILE, QUELQUES INFORMATIONS

1) Communautés autochtones participantes

Communautés ou autre (Nation)	Année de la première escale
Pikogan (algonquine)	2004
Kitcisakik (algonquine)*	2004
Lac Simon (algonquine)	2004
Wemotoci (Atikamekw)*	2004
Manawan (Atikamekw)	2004
Opitciwan (Atikamekw)	2004
Mashteuiatsh (Montagnaise/Innue)*	2005
Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or	2005
Maliotenam-Uashat (Montagnaise/Innue)	2006
Kitigan-Zibi (algonquine)	2007
Oujé-Bougoumon (Cri)	2007
Long Point of Winneway	2008
Lac John-Matimekosh (Montagnaise/Innue)	2008
Betsiamites (Montagnaise/Innue)	2008

Légende : * Communautés dotées d'un studio permanent

2) Membres du conseil d'administration (2007-2008)

Nom	Poste	Communauté / Nation autochtone
Alexandra Awashish	Présidente	Wemotaci (Atikamekw)
Manon Barbeau	Vice-présidente et membre fondateur	-
Clément St-Cyr	Administrateur et membre fondateur	(Atikamekw)
Mélanie Kistabish	Administratrice	Pikogan (Algonquine)
Évelyne Papatie	Administratrice	Kitcisakik (Algonquine)

3) Partenaires financiers (2007-2008)

Partenaires fédéraux
Office National du film du Canada (ONF)
Service Canada (programme connexion compétence)
Condition féminine Canada (programme promotion de la femme)
Ministère de la Sécurité publique et Justice Canada
Conseil des arts du Canada
Téléfilm Canada (Fonds de développement professionnel)
Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada
Patrimoine Canadien
Santé Canada
Affaires étrangères et commerce international Canada
Partenaires provinciaux (Québec)
Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec
Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ)
Secrétariat à la jeunesse du Québec (stratégie d'action jeunesse 2006-2009)
Ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec
Ministère du Développement économique, de l'Innovation sociale et de l'Exportation du Québec
Conseil en Éducation des Premières Nations du Québec
Commission de la Santé et des Services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador
Secrétariat aux affaires autochtones du Québec
Partenaire privé
Firme Osler, Hoskin &Harcourt

ANNEXE 2 : COURTS MÉTRAGES RÉALISÉS DANS LE CADRE DU WAPIKONI MOBILE À MANAWAN (2004-2007)

Légende : * désigne les formateurs

2004

1) *Le geôlier*

Réalisation : Patrick Flamand

Caméra : Grégory Flamand et Patrick Flamand

Prise de son : Yannick Petiquay et Laurence Moar

Montage : *Mathieu Arsenault

Musique : Garry Jacob (guitare), Gaston Moar (banjo)

Résumé :

Ce court métrage porte sur la vie d'un jeune homme handicapé physique de la communauté, Raoul Ottawa, qui est aujourd'hui geôlier à la prison de Manawan. Raoul nous y parle de son enfance, de son quotidien, de sa famille et de son travail. On le suit dans ses activités « le premier du mois », jour où les bénéficiaires du bien-être social de la communauté reçoivent leur chèque mensuel; Raoul nous parle des mésaventures qui se produisent ce soir-là. Parallèlement, on y voit des images des réfrigérateurs de l'épicerie remplis de bière se vider presque entièrement. Le film se termine sur une réflexion à voix haute de Raoul qui ne voit pas pourquoi il devrait se sentir coupable d'être gardien de prison.

2) *Etakoskentan* (Main dans la main)

Réalisation : Jean-Marc Niquay

Caméra : Grégory Flamand, Patrick Flamand et Tony Flamand

Montage : *Mathieu Arsenault

Musique et paroles : Pascal Ottawa

Résumé :

Dans ce vidéoclip d'une chanson d'amour, on voit une jeune fille revêtir des habits « traditionnels » et peigner ses longs cheveux noirs. Pascal Ottawa s'y adresse à sa bien-aimée et lui exprime son bonheur de la tenir aujourd'hui par la main et son souhait de passer sa vie avec elle. On y voit des images de ventre de femme enceinte, des mains de jeunes et d'aînés qui se tiennent. Le clip se termine sur un plan des deux amoureux qui rament de concert dans leur canot d'écore qui s'éloigne de la berge.

2005

1) *Mon île*

Réalisation : Marie-Christine Petiquay

Caméra : Marie-Christine Petiquay, *Eza Paventi et *Louis-Charles Dionne

Prise de son : Marie-Christine Petiquay

Montage : *Eza Paventi

Musique : Nishan Ottawa

Résumé :

Dans ce court métrage, Marie-Christine présente sa communauté comme elle la voit. Elle explique que c'est sur le territoire de la réserve que se réunissaient auparavant les siens durant l'été, parle de ce qu'elle aime de cet endroit et de ce qu'elle aimerait voir changer. Elle nous fait visiter les lieux en image, principalement ceux où se réunissent les jeunes. Pour elle, Manawan est une presqu'île où elle retrouve ses amis, sa famille et la nature; un endroit où elle envisage un avenir possible pour elle, malgré ce que certaines personnes en pensent.

2) *No 14*

Réalisation : Marie-Christine Petiquay

Caméra : Marie-Christine Petiquay, *Eza Paventi et *Louis-Charles Dionne

Prise de son : Marie-Christine Petiquay

Montage : *Louis-Charles Dionne

Musique : *Louis-Charles Dionne

Résumé :

Dans ce court métrage, Marie-Christine nous présente son petit frère Jérémie, 3 ans, qui conduit déjà son motocross, sur les traces de son père. Marie-Christine laisse Jérémie commenter sa conduite et ses parents parler de ce qu'il souhaite pour ce dernier. On voit beaucoup d'images de Jérémie conduisant dans les dunes aménagées par son père et d'une compétition à laquelle a assisté toute la petite famille.

3) *Kishe Iriniw (L'Aîné)*

Réalisation : Pinaskin Ottawa et l'équipe du Wapikoni mobile

Caméra : Patrick Flamand, Jason Moar, *Eza Paventi et *Louis-Charles Dionne

Montage : *Louis-Charles Dionne

Musique : Pinaskin Ottawa et Garry Jacob

Parole : Pinaskin Ottawa et Jimmy Dubé

Résumé :

Ce vidéoclip est un éloge aux aînés de la communauté, à leurs legs et à leur savoir. Pinaskin invite les autres habitants de sa communauté à reconnaître tout ce qui leur a été laissé, ce que les aînés ont sauvegardé pour eux – le territoire et les traditions –, mais aussi à suivre leurs traces pour éviter l'égarément. On y voit des images d'une promenade en canot, d'aînés s'affairant à la confection d'un canot, au tannage des peaux ainsi que de Pinaskin et Gary jouant de la guitare.

4) *Les enfants de Manawan*

Réalisation : L'équipe du Wapikoni mobile

Caméra : Moïse Echaquan, Brian Dubé, *Eza Paventi et *Louis-Charles Dionne

Montage : *Eza Paventi

Musique : Gaston Moar, Laura Niquay et Pierre-Paul Niquay

Résumé :

Ce court film porte sur le projet Miskatisowin, développé à Manawan par Karine et Robert Echaquan dans le but de permettre aux jeunes de la communauté de s'ouvrir et de parler des choses qui les préoccupent. Le film s'ouvre sur les images de jeunes qui quittent la réserve pour aller en territoire. C'est là qu'est établi le campement où les jeunes s'adonnent à diverses activités dans le bois et participent aux discussions animées par Karine, qui nous explique que le territoire est un endroit propice pour parler aux jeunes. Elle mentionne les problèmes personnels et sociaux qui touchent les jeunes de la communauté et exprime son souhait d'aider les jeunes à régler leur problème et à s'engager dans un avenir plus sain et positif. (Ce camp n'existe plus aujourd'hui).

2006

1) *Cirque du Monde à Manawan*

Réalisation : Alice Echaquan et l'équipe du Wapikoni mobile

Caméra : Mikon Niquay-Ottawa, Joseph-William Flamand, Joseph-Maxime Flamand, Casimir Boivin et *Guillaume Fortin.

Prise de son : Joseph-Maxime Petiquay, René Petiquay et *Guillaume Fortin

Montage : *Guillaume Fortin

Musique : David Dubé et Stéphane Groleau

Résumé :

Dans ce court métrage, Alice nous présente le projet d'intervention « Cirque du Monde » (dont elle est elle-même responsable) et ses bienfaits pour les enfants de la communauté en difficulté. Elle illustre les effets salvateurs du projet à travers la figure de Marianne, une jeune fille au lourd passé familial, que sa participation a transformée. Indirectement, elle incite les gens de la communauté à encourager, féliciter et à responsabiliser leurs enfants; à leur démontrer la confiance qu'ils ont en eux.

2) Tapwaticewin : ces feuilles qui racontent des histoires

Réalisation : Mikon et Mariana Niquay-Ottawa

Caméra : Mikon Niquay-Ottawa, Mariana Niquay-Ottawa et *Guillaume Fortin

Prise de son : Mikon Niquay-Ottawa, Mariana Niquay-Ottawa et *Guillaume Fortin

Montage : Mikon Niquay-Ottawa, Mariana Niquay-Ottawa et *Guillaume Fortin

Musique : Sipi Flamand

Résumé :

Dans ce court métrage, Mikon et Marianna présentent leur amour pour la lecture. Elles expliquent qu'étant jeunes, elles étaient friandes des légendes et des histoires que leur contaient leurs parents et grands-parents. Ayant appris à lire à l'école, elles ont découvert le monde merveilleux des livres grâce à leur tante Marie-Louise. Cette dernière témoigne de la manière dont les livres l'ont toujours guidée dans sa vie et déplore qu'une maladie l'empêche aujourd'hui de s'adonner à son activité préférée. Le film se termine sur des images de Mikon, faisant la lecture à Marie-Louise ainsi qu'à un groupe d'enfants. Les deux sœurs invitent les enfants de la communauté à voir les livres comme des sources de savoir qui leur seront utiles un jour.

3) Une vie en ville

Réalisation : L'Équipe du Wapikoni mobile et Marie-Christine Petiquay

Caméra : Maxime Moar, Marie-Christine Petiquay, *Sarah Fortin et *Guillaume Fortin

Prise de son : Édouard Niquay, Louisa Flamand, Kelly-Anne Niquay et Kenya Niquay

Montage : Gilbert Niquay et *Sarah Fortin

Musique : Sakay Ottawa et David Dubé

Résumé :

Ce court métrage aborde, à travers la figure de Maxime, un jeune Atikamekw de Manawan qui poursuit ses études secondaires à Trois-Rivières, le racisme et la ségrégation que subissent encore aujourd'hui les autochtones à l'extérieur de leurs communautés. Filmé dans les lieux qu'il fréquente, Maxime compare sa vie urbaine à celle qu'il menait dans la réserve. Le film se termine malgré tout sur une note positive; sur les échanges culturels que Maxime a eus avec ses amis de Trois-Rivières et sur les projets d'avenir de ce dernier, qui vise à mettre ses connaissances au service des siens.

4) Notre vie

Réalisation : Gilbert Niquay

Caméra : Gilbert Niquay, Louisa Flamand, *Sarah Fortin et *Guillaume Fortin

Prise de son : Édouard Niquay, Louisa Flamand, Kelly-Anne Niquay, Kenya Niquay

Montage : Gilbert Niquay et *Sarah Fortin

Musique : Sakay Ottawa et David Dubé

Résumé :

Dans ce court métrage en Atikamekw, Gilbert et ses amis exposent fièrement leur mode de vie sans consommation et dénoncent les comportements d'abus et la violence auxquels ils mènent. On les y voit s'adonner à différentes activités, allant du *break dance* aux promenades en canot, en passant par les soirées de contes chez leur grand-mère. Pour eux, avoir du plaisir sans drogue et sans alcool est un défi qu'ils ont relevé haut la main.

2007

1) No 14, prise 2

Réalisation : Marie-Christine Petiquay

Caméra : Marie-Christine Petiquay, Valérie Flamand, Nick Evans Flamand, Lyzzie Ottawa

Prise de son : Mékis Flamand

Montage : Marie-Christine Petiquay, Lyzzie Flamand, *Joël Vaudreuil

Musique : Marie-Christine Petiquay

Résumé :

Dans ce court métrage, qui se veut une suite de *No 14*, Marie-Christine interviewe ses parents sur la manière dont ils accompagnent son petit frère Jérémie depuis ses débuts en motocross. Les parents parlent du temps qu'ils lui consacrent et de la manière dont ils concilient leur vie familiale avec les compétitions de leur fils et l'aménagement de la piste près de la réserve. Le film se termine sur des images de Jérémie sur sa motocross et sur celles des parents qui expliquent donner tous les outils possibles pour que ce dernier réussisse.

2) *Kitaskino*

Réalisation : Henman Niquay

Aide à la réalisation : Jimmy Dubé

Caméra : Marc-Olivier Dubé et Dan-George Niquay

Prise de son : *Sarah Fortin

Montage : *Sarah Fortin

Musique : Pierre-Paul Niquay

Résumé :

Dans ce court métrage, Henman discute de la question du territoire avec son grand-père, assis sur le bord du lac. Il l'interroge sur les raisons pour lesquelles il est important de préserver le territoire et le félicite pour avoir fait avancer le dossier des aires protégées. Son grand-père lui parle aussi du temps où il l'amenait avec lui dans la forêt et lui transmettait son savoir. Henman y contraste des images du camp de trappe familial, où tous s'amuse et vaquent à leurs occupations, avec celles de camions forestiers, d'arbres cordés le long des routes et du territoire dévasté.

3) *Notcimi* (« la forêt » ou, littéralement, « là d'où je viens »)

Réalisation : Pinaskin Ottawa

Caméra : Marc-Olivier Dubé et Yannick Petiquay

Enregistrement et mixage: *Éric Laverge, Joël Vaudreuil

Montage : *Sarah Fortin et Joël Vaudreuil

Musique : Pinaskin Ottawa et Gary Jacob Moore

Résumé :

Dans ce vidéoclip, Pinaskin joue de la guitare dans la forêt et se désole de voir le territoire de ses ancêtres dévasté. Il y exprime sa frustration d'assister à ce malheur et son malaise de rester là à le regarder sans rien faire. On y voit des images des camps forestiers.

4) *Elle et moi*

Réalisation : Marie-Pierre Ottawa

Caméra : Sasha Dubé, Marie-Pierre Ottawa, *Sarah Fortin et *Joël Vaudreuil

Narration: Marie-Pierre Ottawa

Interprète : Julia Flamand et Mékis Flamand

Montage : * Joël Vaudreuil

Musique : Marie-Pierre Ottawa

Résumé :

Ce court métrage a été réalisé à partir d'un texte, écrit par Marie-Pierre, qui constitue d'ailleurs la narration du film. Ce texte est un monologue d'une personne dont la partenaire s'est suicidée, submergée par le malheur que lui apportait sa relation. Les sentiments de la narratrice à son égard passent de la colère et du déni au regret et à la mélancolie. Chaque phrase du texte est poétiquement mise en image.

5) *Ki Sakihitin*

Réalisation : Pinaskin Ottawa

Caméra : Pinaskin Ottawa, *Sarah Fortin et *Joël Vaudreuil

Enregistrement et mixage : *Éric Lavergne et *Joël Vaudreuil

Musique et parole : Pinaskin Ottawa

Montage : *Sarah Fortin et *Joël Vaudreuil

Résumé :

Ceci est le vidéoclip d'une chanson d'amour. Pinaskin y chante ses sentiments à sa belle. On y voit des images de la nature qui entoure la communauté et de Pinaskin qui enregistre sa chanson.

ANNEXE 3 : LISTES DES PERSONNES INTERROGÉES (FORMELLEMENT)

Jeunes (15-30 ans)

Marie-Hélène :

- quinze ans, n'en était pas à sa première participation avec le Wapikoni mobile au moment de l'entrevue, ce qui en fait une des rares à avoir participé au projet avant d'avoir l'âge requis. Elle étudie à l'école secondaire, où elle s'implique dans de nombreuses activités à caractère artistique. Ses deux parents ont fait des études à l'extérieur de la communauté et travaillent.

Émilie :

- seize ans, en était à sa première participation avec le Wapikoni mobile. Amie de Marie-Hélène, elle étudie aussi à l'école secondaire. Son père, avec qui elle dit avoir une relation privilégiée, travaille. Émilie est la seule qui a, au début, exprimé quelques réticences à m'accorder une entrevue. Je compris rapidement que, m'associant au projet et aux jeunes cinéastes formateurs, elle était persuadée que j'allais la filmer. Elle fut soulagée d'apprendre que ce n'était pas le cas.

Arthur :

- vingt-trois ans, jeune musicien, n'en était pas à sa première expérience avec le projet. Jeune décrocheur, il était travailleur saisonnier au moment de l'entrevue et comptait s'inscrire au cours du soir pour compléter ses études secondaires. Arthur se dit être très près des aînés et semble particulièrement fier de son héritage culturel. Ses deux parents ont fait des études à l'extérieur de la communauté et travaillent.

Camélia :

- vingt-quatre ans, a vécu dans une réserve d'une autre Nation avant de revenir à Manawan. Jeune femme cultivée au rire facile, elle avait, au moment de l'entrevue, interrompu ses études collégiales pour des raisons personnelles. Camélia aurait bien voulu participer au Wapikoni mobile une seconde fois en 2007, mais n'a pu le faire pour des raisons de santé que je n'expliquerai pas ici.

Paul :

- vingt-cinq ans participait pour la première fois au Wapikoni mobile, mais avait déjà réalisé quelques films. Jeune décrocheur, il a été élevé par son grand-père en territoire et se dit autodidacte. Intéressé par une carrière politique, il est déjà responsable de certains dossiers importants. Il souhaite de toute évidence s'impliquer davantage dans le projet, surtout advenant la fondation d'un studio permanent.

Caroline :

- vingt-sept ans, contrairement à son conjoint, n'a jamais participé au projet. Mère d'un jeune garçon, elle m'a dit vouloir le faire en 2008. Caroline a grandi dans une communauté d'une autre Nation et a complété l'ensemble de ses études secondaires, collégiales et universitaires en dehors de communautés autochtones. Elle se

considère dans ce sens elle-même comme une « autochtone de la ville ». Détentrice d'un baccalauréat, elle travaille aujourd'hui auprès des jeunes de Manawan.

Sophie :

- trente ans, est une jeune femme dynamique, très impliquée dans la communauté, qui a déjà participé à la réalisation d'un film du Wapikoni mobile. Détentrice d'un baccalauréat et travaillant auprès des jeunes, elle s'intéresse surtout aux visées interventionnistes du projet.

Adultes de plus de 30 ans :

Jean-Guy :

- quarante-huit ans, est le père d'un des participants. Détenteur d'un baccalauréat et ayant fréquenté les pensionnats eurocanadiens durant sa jeunesse, il a notamment travaillé dans le domaine de la santé publique. Aujourd'hui, il est davantage préoccupé de spiritualité et de guérison communautaire et organise plusieurs activités dans ce sens. Impliqué dans le projet du Wapikoni mobile depuis ses débuts, il compte s'y investir davantage dans l'éventualité de l'établissement d'un studio permanent dans la communauté.

Jocelyne :

- trente-huit ans, est mère d'une participante. Extrêmement dévouée à ses enfants, elle dit souhaiter leur donner toutes les chances qu'elle n'a pas eues. Ayant complété une technique et effectué des stages en dehors de la communauté, elle travaille maintenant depuis plusieurs années pour les services de soin de santé de Manawan.

François :

- trente-quatre ans n'est pas autochtone. Il enseigne à Manawan depuis quelques années et connaît bien les jeunes. François s'est tout de suite montré très disposé à m'accorder une entrevue, qui fut d'ailleurs particulièrement instructive quant au profil des jeunes participants du projet.