

Filmer l'autochtone. De l'ethnographie à l'autonomisation

Pierre Bastien

Number 122, Winter 2016

Affirmation autochtone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80419ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bastien, P. (2016). Filmer l'autochtone. De l'ethnographie à l'autonomisation. *Inter*, (122), 38–42.



FILMER L'AUTOCHTONE

DE L'ETHNOGRAPHIE À L'AUTONOMISATION

► PIERRE BASTIEN

Quel regard les documentaristes québécois portent-ils sur les Autochtones selon l'époque ? Voilà une « fausse » question qui nous renvoie à la pratique et à ses outils, alors que son sens réel nous indique un point de vue et une manière. En effet, l'époque du cinéma, de notre cinéma, est toute jeune, à l'instar de ce pays affabulé, de notre pays rêvé ; nous dirons plus volontiers « l'époque de l'image en mouvement ». Il me faut reformuler cette question et parler d'époques culturelles, de territoires culturels : comment les cinéastes d'ici ont-ils filmé les Autochtones au fil des ans et, si manière différente il y a, pouvons-nous en dégager des attributs communs qui en définiraient les frontières territoriales au sens culturel, c'est-à-dire des paradigmes cinématographiques ? Voici qu'en cherchant les réponses à ces questions, je trouve un plaidoyer pour une généalogie des territoires de notre cinématographie.



Ce questionnement nous fait réfléchir sur notre rapport à l'Autre, et sa réponse nous définit comme artisans et nous identifie donc à la manière, à un lieu et à une époque. Selon moi, le regard des cinéastes sur les Autochtones s'est modifié de trois façons significatives depuis le film de Flaherty *Nanook of the North* (1922)¹. Trois grands changements paradigmatiques se sont alors opérés. En voici un bref rappel.

La première période, la plus longue, couvre une cinquantaine d'années. C'est une période d'ethnographie où le cinéaste est animé par un esprit d'anthropologue, de « missionnariat », et va à la rencontre et à la découverte d'un peuple méconnu pour d'abord nous en (dé)montrer l'existence. Le cinéaste fait donc une cueillette et demeure un observateur extérieur à l'action, même s'il emploie parfois des techniques qui relèvent de la fiction en demandant à ses protagonistes de participer à de courtes mises en scène par souci d'*authenticité*. La motivation première s'apparente au quadrillage d'un territoire géographique pour en établir la cartographie humaine et culturelle. Citons pour l'exemple, en plus du magnifique film *Nanook of the North*, « Attiuk » (1959) de Pierre Perrault et René Bonnière, dans la série *Au pays de Neufve-France* produite par Crawley Films.

La deuxième période, qui s'étale sur une quinzaine d'années, du milieu des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, suit de façon marquée le regard que les Québécois portent sur leur propre nation et l'affirmation identitaire qui l'anime. Les cinéastes ne se contentent plus de regarder l'Autre, mais un discours territorial à la fois géographique et culturel qui accompagne le développement rapide des ressources naturelles est sous-jacent aux œuvres du moment. C'est l'époque des grands cinéastes de l'ONF, et le matériel léger et synchrone permet un regard rapproché, de proximité, où le cinéaste est en intimité avec ses protagonistes. Pourtant, malgré cette proximité, les « intercesseurs » humains sont souvent étrangers aux communautés filmées. Malgré un territoire qui devient de plus en plus commun, le regard demeure extérieur. Les films *Le goût de la farine* (1977) de Pierre Perrault ainsi que *Debout sur leur terre* (1982) de Maurice Bulbulian sont issus de cette période.

La troisième période s'étend des années quatre-vingt-dix à aujourd'hui. La parole est désormais prise par les Autochtones, et ceux-ci affabulent un territoire, le pays mythique, le pays rêvé. Le point de vue devient pointu, animé par un discours précis, chaque film répondant à ses propres critères. Que ce soit une réflexion politique ou une fable poétique intimiste, le film se fait intérieur, se fait le miroir d'interrogations propres à chaque cinéaste. Ce point de vue sera authentique, reflet de notre contemporanéité : blanc, rouge et de plus en plus métissé. Le Blanc regarde le Rouge et le Rouge, le Blanc, en un processus inversé qui nous en apprend autant sur le regardeur que sur le regardé. *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993) d'Alanis Obomsawin, *Le peuple invisible* (2007) de Robert Monderie et Richard Desjardins, les films du Wapikoni mobile ainsi que *Paroles amérindiennes*, mon film de 2013, illustrent cette période contemporaine.

À l'heure où la « société tout écran », selon la formule de Lipovetsky, fait de nous tous, Rouges et Blancs, des citoyens d'un même monde, la représentation de ce monde est de plus en plus partagée, et seule la singularité des voix marque les contours de leurs regards distinctifs. Au Québec, c'est beaucoup du côté de la recherche à l'émancipation, corollaire de la recherche identitaire, que se conjugue aujourd'hui la parole cinématographique.

Le Québécois de souche, cherchant depuis belle lurette son pays à faire, ne peut travailler que dans le sens du rapprochement avec les Premières Nations. Comme l'a



- > *Le goût de la farine* réalisé par Pierre Perrault, 1977.
- > *Paroles amérindiennes* réalisé par Pierre Bastien, 2013 (courtoisie de l'artiste).
- > *Kanehsatake : 270 ans de résistance* réalisé par Alanis Obomsawin, 1993.

fait Desjardins avec *Le peuple invisible*, il faut aller dans le sens de cet Autre, vers lui, pour comprendre sa propre histoire ; savoir d'où l'on vient pour comprendre où l'on va. Si le Québécois est en exil sur sa propre terre, il en est de même pour l'Autochtone. Alors que Desjardins chemine à la rencontre de l'Autochtone sur son terrain de manière égalitaire, le regardant comme un frère et non plus comme une curiosité, le regard renversé sur le Blanc de Réal Jr Leblanc se pose aussi de la même façon dans son film *L'enfance déracinée* (2013).

Les cinéastes d'ici sont les enfants de deux « non-nations » parallèles. Le film autochtone et le film non autochtone, dans le cas du documentaire, sont tous les deux ancrés dans une perspective ambiguë, déchirés entre l'appartenance à une nation définie avec ses codes traditionnels et le désir de devenir plus, de sortir de l'exil identitaire ; un désir d'affirmation sur le monde. Et c'est aujourd'hui arc-boutés les uns sur les autres que les regards se développent, soit en opposition (je ne suis pas...) ou encore en émulation (comme toi je suis...), mais en général définis par cet Autre qui existe en nous, qui est proche, nonobstant la distance parfois manifeste des thématiques abordées. Nous abordons aujourd'hui l'auteur pour ce qu'il est : un individu dont la pratique s'inscrit dans un courant, ici le documentaire sur l'Autochtone. Il est de mon avis que, bientôt, nous ne pourrions plus dire « voilà un film autochtone », « voilà un film québécois sur les Autochtones », qu'en tenant compte de l'ethnie de l'auteur et en positionnant la singularité de sa voix sur l'échiquier culturel international.

En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il y a de l'ethnographie dans les films contemporains, du moins une certaine mesure, comme il peut y avoir un regard métissé dans le film ethnographique. Mais nous pouvons dire avec certitude qu'en général, le regard s'est modifié dans le sens de notre hypothèse au fil du temps. Suivant le mouvement émancipateur de l'histoire, deux nations se rapprochent pour partager leur chemin, et le regard de l'une sur l'autre se modifie.

Autrefois coloniale et eurocentriste, la nation québécoise, de plus en plus consciente de son infériorité linguistique et politique en Amérique du Nord, à la recherche de ses propres repères identitaires, tend à se rapprocher, du moins culturellement, de cette autre nation de vaincus qu'est le peuple autochtone d'ici, pris dans son ensemble. Or, ce mouvement n'apparaît pas seulement au cinéma ; à la question *Qu'est-ce qu'un film, qu'une peinture ou qu'une littérature autochtone ?*, il faut maintenant prendre en compte tant le signifié que le signifiant. L'artiste autochtone quitte lui-même les champs sémantiques traditionnels (être un Indien, c'est...) et s'abandonne dès lors à un regard contemporain sur le monde, le rendant d'une manière moderne.

Selon Boudreau, « l'indianité demeure pour tous la justification première de l'écriture et de l'acte de publier »². Jonathan Lamy Beaupré utilise aussi ce constat dans son article *Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien*. Son étude agrandit toutefois le champ sémantique à la contemporanéité de l'artiste et à son ouverture sur le monde : « Puisque le simple fait de se décrire comme un membre des Premières Nations ne semble plus suffisant pour justifier l'acte d'écriture, les auteurs qui composent ce corpus sans cesse grandissant écrivent et publient pour des motifs toujours plus différents³. » Il cite Louis-Karl Picard-Sioui, membre de la communauté huronne-wendat de Wendake : « Parce qu'avant de parler au nom du ciel et de la terre, des ancêtres et de la nation, je devais m'inscrire dans ma propre histoire, là où se joue la plus grande lutte, celle de notre propre individualité⁴. »

Dans tous les modes d'expression artistique, l'artiste, qu'il soit Autochtone, Québécois, Américain ou autre, rejoint de nos jours des préoccupations et des sujets partagés par ses collègues et congénères : « Ainsi, on peut lire ces poètes parce qu'ils réinventent l'amérindianité, mais aussi parce que nous nous reconnaissons dans leurs mots et leurs images, qui nous coupent le souffle, nous nouent la gorge. Et que nous voulons accueillir leur violence, leur sensibilité et leur complexité, qui nous permettent, de façon intime, d'en savoir un peu plus, d'en savoir autrement sur les cultures amérindiennes, mais aussi sur nous-mêmes et sur le monde⁵. »

Le mot clé ici est *autrement*. Lors d'un récent colloque sur le cinéma autochtone organisé par le Wapikoni mobile, dans le cadre du festival Présence autochtone, fut posée cette question : « Qu'est-ce qu'un film autochtone ? » Les réponses furent multiples, allant de l'ethnie de l'auteur au signifié du film, mais nous nous rendons compte aujourd'hui que la réponse à cette question devient de plus en plus complexe alors que les artistes et cinéastes cherchent eux-mêmes une définition de leur travail qui ne s'accommode plus du cadre restreint de la simple filiation amérindienne, mais tend vers l'autonomisation et l'accession à un terrain citoyen jusqu'ici nié à tout un peuple par la Loi sur les Indiens (1876), faisant de celui-ci un regroupement de mineurs, de citoyens sous tutelle permanente.



Prise de parole : à l'ère du Wapikoni mobile

Le passage de l'ethnographie à la proximité puis au regard métissé serait donc *dans l'ordre naturel des choses* alors que deux nations vont à la rencontre l'une de l'autre. La prise de parole autochtone par l'appropriation des outils de production, ici cinématographiques, nécessite un apprentissage des codes, des symboles et de la grammaire cinématographiques qui sont amenés d'un peuple à un autre. Travaillant dans le sens d'une autonomisation et d'une libération des nations autochtones, le Wapikoni mobile, s'il ne partage pas officiellement les visées politiques et sociales des participants autochtones, n'en demeure pas moins l'un des bougies d'allumage servant à cette revendication d'un espace citoyen, à l'autonomisation des nations autochtones québécoises.

> *Le peuple invisible* réalisé par Richard Desjardins et Robert Monderie, 2007.



Certains détracteurs du Wapikoni lui reprochent son « paternalisme blanc ». Certains cinéastes autochtones ne voient pas d'un bon œil cette main tendue qu'ils assimilent à un mouvement néocolonial⁶. Des théoriciens du monde des communications, tel Bruno Cornellier, y voient le renforcement des structures de la colonie de peuplement libérale, c'est-à-dire que celles-ci confortent le Blanc dans son moralisme paternel tout en renforçant la dynamique d'exclusion en place : « [...] un projet trouvant d'abord son réconfort et son profit dans l'expérience amoureuse de la pitié/piété, dans la dynamique de pouvoir inhérente à la pratique du don (pédagogique, effective ou matérielle) ainsi que dans l'idéal romantique de l'échange interculturel qui, tous, en tant qu'événements intimes, assurent la reproduction, la garantie et le maintien de la colonie de peuplement libéral, de sa souveraineté et de son projet de commensuration des altérités qu'elle se donne »⁷.

Si nous ne pouvons reprocher à Cornellier de voir dans les structures du Wapikoni mobile un aspect de la morale judéo-chrétienne comme moteur à la pratique du don, il faut toutefois nous interroger sur la filiation qu'entretiendraient d'après lui les Québécois en tant que nation envers ceux qui les ont mis au ban de la société dominante pendant plus de 200 ans. Incorporer la nation québécoise aux velléités assimilatrices et à la colonie de peuplement de l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles, c'est tout de même porter un regard assez tordu sur l'histoire d'une nation vaincue.

C'est peut-être justement dans cet espace exilé de 200 ans où le métissage naît et où le Wapikoni mobile prend non seulement sa source idéologique, mais aussi sa justification, que nous trouvons la pertinence morale nécessaire à sa naissance : « [C]ertains dialogues que le Wapikoni mobile provoque, directement ou indirectement, sont porteurs d'un potentiel de transformation des rapports sociaux. C'est au sein de ces espaces communs de dialogue que sont négociés les identités et les territoires de chacun, ainsi que l'inclusion et la participation⁸. » Ces espaces, ces lieux culturels, Stéphane Guimond Marceau en fait des lieux de dialogue entre nations, des lieux de rencontre, des lieux citoyens où l'identité, en permanente construction, peut être revendiquée et définie. Le Wapikoni mobile est un lieu où, par le cinéma et par sa pratique, deux nations élaborent ensemble un regard prospectif sur un territoire qu'ils partagent, au-delà de toutes les différences sociales et économiques de leur appartenance territoriale respective.

La prise de parole par le cinéma n'est pas banale. Le jeune cinéaste qui présente ses films au public, et dans sa communauté en premier lieu, pose un geste aux ramifications politiques tout en faisant aussi une œuvre sociale, un travail de guérison : « Je suis sur la place publique avec les miens/la poésie n'a pas à rougir de moi⁹ ». À l'instar de Gaston Miron, la fréquentation de l'espace citoyen redonne une fierté oubliée non seulement à l'artiste qui pose le geste, mais à toute la communauté d'où il est issu ; redonne une fierté aux adultes dont les vies ont été déchirées, déracinées entre le nomadisme traditionnel et le sédentarisme, avec les résultats que l'on connaît, si brillamment exposée dans le film de Réal Jr Leblanc, et par émulation, alors que d'autres plus jeunes encore viendront revendiquer cet espace de création maintenant identifié par tous les membres de la communauté comme un territoire de chasse valide, valable et authentique.



**500 indiens montagnais, ayant quitté
"l'intérieur des terres", sont établis
autour de l'église et du magasin de
la Hudson's Bay Co. dans cette réserve
de la Romaine conçue par des
fonctionnaires et dont ils rêvent
de s'échapper.**

Le dialogue nécessaire :
un regard prospectif

À l'heure où la sphère médiatique est investie par les jeunes cinéastes issus des communautés autochtones, il nous faut tenter un regard prospectif sur le cinéma documentaire québécois. Il est de mon avis que le film de Richard Desjardins et Robert Monderie *Le peuple invisible* est le dernier grand film documentaire didactique – ethnographique, de proximité et métissé – portant sur les Autochtones fait par des Blancs. Déjà, les Lambert, Poliquin, Vachon et autres cinéastes documentaristes blancs tel le tandem Carrier-Higgins avec le beau documentaire *Québécoisie* se placent en position égalitaire pour regarder l'Autre, puisqu'il leur est de plus en plus évident que cet Autre, c'est nous... Il n'est plus possible d'aborder l'Autochtone comme un personnage inconnu et lointain : que ce soit dans les médias traditionnels ou sur les réseaux sociaux, la mixité, le métissage des us et coutumes, des mots, des traditions, est déjà bien amorcé dans la population générale, de telle sorte qu'un documentaire exhaustif qui dépeint l'altérité comme objet de curiosité serait maintenant perçu comme incongru et dépassé ; aucune télévision d'ici ne donnerait son aval pour une telle entreprise. Déjà, certains diffuseurs tels Canal D et Télé-Québec sont partenaires de cinéastes issus des communautés autochtones dans des projets qui traitent de différents aspects de ces mêmes communautés, à l'instar des documentaristes blancs qui posent un regard sur la société blanche ou urbaine. Le cinéaste documentariste autochtone est aujourd'hui présent dans notre horizon cinématographique et, s'il œuvre dans un univers mixte, un univers où le Blanc contrôle encore la plupart des structures de production, il s'est maintenant donné des outils de production et de diffusion dans des espaces qu'il s'est réservés, que l'on pense au diffuseur APTN ou encore à la maison de production Wabanok de Michèle Rouleau à Montréal. Malgré une faible masse critique, il continue aussi

> *L'enfance déracinée* réalisé
par Réal Jr Leblanc, 2013.
([www.wapikoni.ca/films/
lenfance-deracinee](http://www.wapikoni.ca/films/lenfance-deracinee))



> *Mesnak* réalisé par Yves Sioui Durand, 2011 (www.en.notrecinema.com).

> *Ce qu'il faut pour vivre* réalisé par Benoit Pilon, 2008 (www.filmquebec.com).

> *L'empreinte* réalisé par Carole Poliquin et Yvan Dubuc, 2015 (www.cinoche.com).

d'occuper l'espace des réseaux parallèles et des structures communautaires.

Dans le monde du film de fiction, la thématique est souvent celle d'une quête identitaire, d'un retour aux sources et à la communauté d'un être métissé, comme dans le film *Mesnak* (2011) d'Yves Sioui Durand, où le personnage principal retourne dans sa communauté après avoir été élevé chez les Blancs, ou encore la perte des repères identitaires comme pour le film *Ce qu'il faut pour vivre* (2008) de Benoit Pilon. Cette recherche de l'identité est tributaire de la rencontre amorcée entre deux peuples et du métissage résultant de cette rencontre. Or, ce métissage est le moteur du dialogue nécessaire et inéluctable entre nos communautés respectives, dialogue qui crée l'espace citoyen et autonomise le cinéaste, tout en le confortant dans sa pratique. Il n'est pas rare de vivre le syndrome de l'imposteur dans les communautés autochtones. À la question *Qu'est-ce qu'un cinéma autochtone ?*, nous pouvons répondre que le

cinéma autochtone est fait de signifiés qui portent sur des interrogations et des sujets touchant les préoccupations autochtones. À la lumière de la rencontre qui continue entre nos peuples, ces préoccupations s'inscrivent de plus en plus dans un horizon « hors réserves », c'est-à-dire qu'elles sont motivées par des quêtes qui rejoignent celle partagée par tous à l'échelle mondiale : la recherche d'un mieux-être. Il nous faudra donc probablement modifier la définition du cinéma autochtone à mesure que celui-ci s'affranchira de ses préoccupations premières et qu'il jettera un nouveau regard sur le monde.

Il est de mon avis que le cinéma documentaire portant sur les Autochtones sera de plus en plus fait par les Autochtones. Le regard documentaire que les Blancs portent sur les Autochtones devrait, dès maintenant et dans un horizon rapproché, se restreindre à la rencontre et au dialogue entre les peuples. Peut-être verrons-nous des Québécois s'interroger sur leur part d'autochtonie, phénomène déjà amorcé avec le film *L'empreinte* (2015) de Carole Poliquin et Yvan Dubuc ? Ce métissage qui nous a vus grandir est et sera encore longtemps au cœur de notre exploration mutuelle. ◀

Sauf indication contraire, les captures d'écran sont tirées du site web de l'Office national du film du Canada (www.onf.ca).

Notes

- 1 Même si le film de Robert J. Flaherty est une production européenne, je l'inclus puisqu'il est « d'ici », au sens territorial.
- 2 Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, l'Hexagone, 1993, p. 140.
- 3 Jonathan Lamy Beaupré, « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », *Temps zéro*, n° 7, 2013, p. 1 ; [en ligne], www.tempszero.contemporain.info/document1096.
- 4 Louis-Karl Picard-Sioui, cité dans *ibid.*, p. 2.
- 5 *Ibid.*, p. 43.
- 6 Le cinéaste et homme de théâtre Yves Sioui Durand me disait en 2009 à Mingan que « la nouvelle famille autochtone était composée d'un père, d'une mère, d'enfants et d'un cinéaste blanc ».
- 7 Bruno Cornellier, *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, Thèse (Ph. D.), Université Concordia, 2011, p. 145.
- 8 Stéphane Guimond Marceau, « Le Wapikoni mobile : conquête d'un nouveau territoire de citoyenneté pour de jeunes Autochtones », *ACME : An International E-Journal for Critical Geographies*, vol. 12, n° 3, 2013, p. 569.
- 9 Gaston Miron, « Sur la place publique », « La vie agonique », *L'homme rapaillé*, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 61.

Le cinéaste documentariste **Pierre Bastien** est né à Montréal en 1960. C'est la photographie qui l'amène aux études cinématographiques. Diplômé de l'Université Concordia en 1985, il pratique un cinéma documentaire engagé, un cinéma où il observe ses semblables à hauteur d'homme. Scénariste, réalisateur, caméraman et producteur, Pierre Bastien a tourné les films *Exit pour nomades*, *Un film de cinéastes*, *Carnets d'un Black en Ayiti*, *Chroniques de Palestine* et *Paroles amérindiennes* qui ont été appréciés tant localement que sur la scène internationale. Il scénarise et réalise aussi pour la télévision québécoise. Spécialiste du documentaire portant sur les Autochtones du Québec, il prépare actuellement son sixième long métrage ayant pour thèmes le métissage et l'identité.