Document généré le 13 août 2025 12:03

Inter
Art actuel

Caméra au poing, ou la nouvelle arme de l'art engagé autochtone

Guy Sioui Durand

Numéro 104, hiver 2009–2010

Indiens
Indians
Indios

URI : https://id.erudit.org/iderudit/62613ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2009). Caméra au poing, ou la nouvelle arme de l'art engagé autochtone. *Inter*, (104), 82–85.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

» CAMÉRA AU POING, OU LA NOUVELLE ARME DE L'ART ENGAGÉ AUTOCHTONE

GUY SIOUI DURAND

Les écrans nous accompagnent et nous entourent en cette ère de la culture des images numériques. Au cinéma sur grand écran et à la télévision domestique se sont ajoutés les ordinateurs et la téléphonie audiovisuelle dans leur dimension mobile de peaux visuelles animées.

Ces dernières années, les documentaires, les films de fiction et les sites Web affichent l'identité autochtone en transition identitaire entre le monde des réserves et celui des villes. Plus que toute autre forme d'art visuel, le documentaire est devenu le véhicule de l'art engagé socialement et politiquement[1]. C'est d'autant plus vrai en ce qui concerne la question autochtone. Le cinéma de fiction, lui, tangue entre la mythologie et les drames identitaires sociaux.

Le documentaire

Il y a bien sûr une histoire filmique et documentaire sur les Amérindiens. De fait, quand la « conquête » de l'Ouest s'achève, achevant par le fait même l'expansion de pays comme les États-Unis et le Canada, les inventions successives de la photographie, des enregistrements audio (sur rouleaux de cire) et du cinéma vont capter sur pellicule les témoignages des civilisations indiennes que l'opinion publique répandue considère comme destinées à disparaître.

Lors du passage du XIX^e^ au XX^e^ siècle, des anthropologues comme Marius Barbeau, dans la lignée des missionnaires avant eux, des peintres, des photographes comme Curtis et de nouveaux cinéastes dans la lignée des frères Lumière collectionnent, consignent, pillent, peignent, photographient et filment les artéfacts ainsi que les us et coutumes des Indiens refoulés dans les terres de réserves. À la même époque, un certain William Coody, alias « Buffalo Bill », met sur pied un immense spectacle de tournée, le *Wild Wild West Show*, pour lequel il embauche de vrais Indiens survivants de la Conquête pour (re)jouer leur rôle : le grand chef Sitting Bull et le rebelle métis, compagnon d'armes de Louis Riel, Gabriel Dumont en seront ! Les Indiens « entrent » ainsi dans les musées, les portraits et les spectacles de divertissement. À la fin des années cinquante, les films de Far West deviennent un genre cinématographique. Le duo Indien–cow-boy achève de configurer la nouvelle mouture de l'Indien inventée comme « l'envers du Blanc », pour reprendre l'expression du sociologue québécois Jean-Jacques Simard[2].

En 1895, les techniciens français des frères Lumière traversent l'Atlantique avec une nouvelle invention : la caméra qui filme. Une équipe tourne un film muet en noir et blanc d'une minute intitulé *Ghost Dance* sur la réserve des Kanien'kehá : kas (Mohawks) de Kahnawake près d'Hochelaga-Montréal. Les Mohawks exécutent la danse rituelle derrière l'église de la réserve : deux visions sacrées du monde s'y côtoient ! L'historien du cinéma Yves Gaudreault y voit le premier film tourné au Québec ! Il faudra ensuite attendre les années soixante à quatre-vingt-dix de l'Office national du film du Canada.

Notes

1 *Cf.* Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2009.

2 *Cf.* Jean-Jacques Simard, *La réduction : l'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 2003.

3 Guillaume Lonergan, *La Cité : les Indiens urbains* [documentaire télévisuel], Québec, Trinôme, 2008-2009.

À l'œuvre documentaire d'Arthur Lamothe, complice immense, sur la culture des Innus puis sur les artistes amérindiens contemporains au Gépèg au début des années quatre-vingt-dix (*L'esprit des choses*) ainsi qu'à celles de Maurice Bulbulian et d'Eddy Malenfant se tisse progressivement la trajectoire engagée de la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin qui culmine derrière les barricades lors de la crise d'Oka en 1990 avec *Kanesatake, 270 ans de résistance* (1993).

Dans la vogue généralisée du documentaire social et politiquement engagé lors du passage des années quatre-vingt-dix aux années deux mille – sous le coup des technologies plus légères, de la vidéo et des caméras numériques –, la question autochtone émerge. Le Wendat René Labelle Sioui tourne *Kanata* sur l'aventure des Wendat (Hurons) et, en 2009, *L'éveil du pouvoir* sur le collège Manitou à La Macaza – collège autochtone où Domingo Cisneros a enseigné les arts visuels –, moment clé de l'avènement d'une élite amérindienne politisée dans les années soixante-dix. Richard Desjardins et Robert de Monderie, après le percutant *Erreur boréale*, récidivent avec *Le peuple invisible* sur les Algonquins d'Abitibi-Témiscamingue en 2008. La parution récente et percutante d'*Une tente sur Mars* de l'artiste multidisciplinaire Martin Bureau en tandem avec le géographe Luc Renaud sur la nouvelle situation vécue par les Innus et les Naskapis avec la réouverture des mines de Schefferville, replacée dans le contexte des projets de barrages sur les rivières de la Côte-Nord, impressionne par la beauté picturale inégalée des images captées, appuyant par contraste les propos des Innus.

La consolidation, dans les années deux mille, du rôle de diffuseur télévisuel autochtone sur le câble par APTN est aussi remarquable. Ainsi en est-il de la production et de la diffusion de documentaires originaux comme *La Cité* 1 et 2 tournés par l'équipe de Guillaume Lonergan à Montréal et à Québec, suivant les profils d'Indiens qui vivent en ville[3]. D'ailleurs, il faut voir la télévision comme véhicule d'accélération des valeurs urbaines dans toutes les communautés autochtones.

Des initiatives locales dans les communautés naissent. Le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, avec le projet *Amorces cinématographiques autochtones*, qui porte une réflexion sur le cinéma innu à partir des fils d'Arthur Lamothe, a permis en 2008 la réalisation à Mashteuiatsh du court métrage « Unishinutsh » (La voix des autres) par Alain Connolly, Mendy Bossum-Launière et Sonia Robertson. Mais c'est l'avènement du projet de Wapikoni mobile qu'il faut souligner comme phénomène sociologique marquant. Permettant aux jeunes Autochtones des communautés d'apprendre à filmer, le Wapikoni mobile établit des passerelles de diffusion dans la Cité partout : dans des festivals au Gépèg, au Kanata et dans les Amériques.

Wapikoni mobile

Nomade d'abord, dans la rue pour les itinérants, le projet de Wapikoni mobile l'est devenu pour les jeunes des communautés amérindiennes du Québec, dans les réserves, pour ensuite rayonner sur les scènes québécoises et internationales. Outil rassembleur, formateur et d'expression visuelle, dans la lignée de l'engouement pour les nouvelles technologies portables et les réseautages de l'Internet, j'insisterai ici sur les dimensions de formation, de développement d'infrastructures locales pour le montage dans les communautés ainsi que pour les tournées de production-diffusion qui donnent comme résultat, notamment, l'émergence de vidéastes autochtones et d'œuvres primées dans certains festivals.

Ce fulgurant phénomène artistique, multimédia et social a pris place au Québec depuis 2003. En six ans à peine, le Wapikoni mobile est devenu familier dans l'univers autochtone et celui des écrans. Son développement nomade double, à la fois dans les réserves et sur les scènes nationales et internationales, est encore remarquable. D'une part, on ne peut qu'observer un ancrage communautaire local dont rendent compte la productivité et l'engouement chez les jeunes Indiens et, en même temps, une reconnaissance globale que confirment les invitations dans des festivals mais aussi la remise de prix et de subventions institutionnelles. Ajoutons que le développement organisationnel du Wapikoni mobile permet de jumeler vidéo et musique hip-hop autochtone grâce à un organisme collatéral, la Maison des musiques nomades.

Plusieurs dimensions socioculturelles et artistiques font du Wapikoni mobile un véhicule de changement de l'indianité originale et adapté à la société hypermoderne :

– Les possibilités de création et de diffusion introduites par le Wapikoni mobile apportent l'espoir par l'art aux jeunes Indiens, comme l'indique son site Internet : « Le studio ambulant de formation et de création Wapikoni mobile a permis à plus de 850 jeunes d'être initiés aux technologies numériques et d'exprimer haut et fort, par le biais de réalisations vidéo et musicales, leur identité et la richesse de leur culture. La collection du Wapikoni mobile compte plus de 250 courts métrages, ce qui constitue la plus grande collection de films autochtones d'expression française existante. » ;

– Le Wapikoni mobile combine le nomadisme dans les communautés et les réserves indiennes à l'implantation d'infrastructures locales de studios de production, permettant d'y assurer une pérennité des apprentissages et des expériences de création, et non seulement des coups d'éclat sans lendemain. Par exemple, à l'été 2009, les deux studios mobiles du Wapikoni mobile auront fait des escales de formation et de création chez les Atikamekw à Manawan et Opitciwan, chez les Innus à Nutashkuan et chez les Algonquins à Winneway et Kitcisakik. Il y a aussi eu des soirées de projections à Oujé-Bougoumou chez les Cris et au Musée amérindien de Mashteuiatsh chez les Pekuakamiulnuatsh. Tout comme le premier film du jeune cinéaste de 20 ans Xavier Dolan qui a connu un succès auprès de la critique et du public avec *J'ai tué ma mère*, quelques documentaires et films du Wapikoni mobile ont été louangés par la critique et ont été récompensés. À mes yeux, il y a là une potentialité élevée d'art. Ainsi, l'escale à Winneway a donné quatre documentaires sur la quotidienneté et le rapport à la culture et aux aînés : *The Fire in Me* de Valérie Mathias, *Anishnabekwe : An Algonquin Woman* de Sheila Polson Mathias, *Winter's Wind* de Trishia Hazlewood et *Big Joe* d'Ashley Polson ;

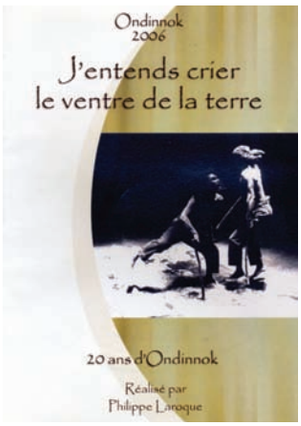
– Le Wapikoni mobile forme aussi des techniciens amérindiens et les intègre petit à petit dans son organisme, comme Jérôme Labbé de Betsiamite, fondateur de Innutube, qui collabore au site Web ;

– Le Wapikoni mobile, en jumelant la production de films et de vidéos aux possibilités de l'Internet (site Web, Facebook, Twitter), est un véhicule médiatique adapté aux réalités de la globalisation par la culture numérique et aux approches sociales de l'altermondialisation (briser l'isolement des jeunes des communautés autochtones, exprimer l'identité et la richesse de leur culture…) ;

– L'originalité du Wapikoni mobile et surtout la qualité de plusieurs œuvres se sont assurées une renommée internationale par la participation à de nombreux festivals, récoltant une quantité impressionnante de prix et de mentions ainsi que des bourses et subventions. Le site nous signale que « le Wapikoni mobile s'est déjà mérité 26 prix, le dernier étant le Prix de l'identité au *Festival de cine de los Pueblos Indigenas y las naciones Sin Estado* (*Festival de cinéma des peuples indigènes et des nations sans État*) de Valparaiso au Chili » ;

– Le Wapikoni mobile et sa créature, la Maison des musiques nomades, assurent ces passages entre la vidéo de fiction, le documentaire, la musique hip-hop, les arts visuels, la littérature et la poésie. L'exemple le plus connu est le lancement de la carrière du chanteur rap et hip-hop Samian. Il y a aussi le rappeur hip-hop Shauit. Notons finalement que l'artiste visuelle Mendy Bossum-Launière a d'abord participé au Wapikoni mobile avant d'être de l'exposition *Tehariolin : Zacharie Vincent et ses amis* à l'Espace 400e de Québec.

www3.nfb.ca/aventures/wapikonimobile



Le cinéma de fiction

La présence amérindienne dans le cinéma québécois se démarque des films hollywoodiens où les Indiens et les cowboys sont indissociables. Le film *Red* tourné en 1970 par le cinéaste d'ascendance algonquine et métisse Gilles Carle – sa compagne, la chanteuse Chloé Sainte-Marie, s'est liée à des poètes et parolières amérindiennes comme Joséphine Bacon pour chanter en langue innue et mohawk des décennies plus tard – innove à l'époque. Il demeure important non seulement par la facture cinématographique et la direction des comédiens, mais surtout parce que c'est la première fois que sont abordées la dialectique urbaine du monde des Québécois entourant les réserves à proximité des villes (comme Kahnawake, Wendake, Odanak, Mashteuiatsh ou Uashat) et les conséquences identitaire, personnelle et collective, autant de l'Indien que du Québécois. Il faudra attendre ensuite Robert Morin et son *Windigo*, critique des médias, après la crise d'Oka. *L'homme qui courait plus vite que son ombre* de l'Inuit Zacharis Kunuk, puis *Le journal de Rasmussen* marquent la cinématographie par leur lecture mythologique des rythmes et des changements de civilisation. Yves Simoneau avec son film historique pour la télévision *J'ai brûlé mon cœur à Wounded Knee* (2008) a reçu le Prix des critiques de cinéma documentaire en plus de rejoindre un vaste public aux États-Unis – plus de 50 millions de téléspectateurs.

Mais les premiers tours de manivelle en 2010 de *Nana Mesnak : les adieux de la Tortue*, premier long métrage de fiction sous la direction artistique du Huron-Wendat Yves Sioui Durand (Ondinnok), marqueront, à cet égard, une première historique au Gépèg. Après 25 ans de théâtre, Yves Sioui Durand passe derrière la caméra pour cette œuvre inspirée d'*Hamlet le Malécite*, une pièce qu'il a coécrite en 2004 avec Jean-Frédéric Messier, une appropriation de la tragédie d'*Hamlet* de Shakespeare, et dont le scénario est coécrit avec le romancier québécois Louis Hamelin et le cinéaste Robert Morin.

Ce film ne sera pas documentaire ou sociologique. Il prendra forme à partir de la Tortue, symbole de la Terre-Mère, esprit majeur de la culture indienne. Le récit s'articule autour des retrouvailles de Dave Brodeur avec sa mère biologique Gertrude Mckenzie, une Autochtone dans une communauté fictive nommée Kinogamish, qui s'apprête à marier Claude. Il fera, par le fait même, la rencontre de son peuple d'origine. Son arrivée inattendue dans cette communauté isolée provoquera de nombreux bouleversements, dont une rencontre amoureuse et tragique avec Osalic, celle avec son demi-frère Léonard et une autre avec l'aveugle de 40 ans Sakapesh.

Première dans l'histoire du cinéma québécois, *Nana Mesnak : les adieux de la Tortue* est un tournage entièrement produit par des Autochtones, dont le repérage des lieux de tournage en milieu amérindien – en territoire innu entre Uashat et Ekuanitshit – a commencé en août 2009. La tournée d'auditions dans toutes les communautés pour dénicher des comédiens à l'automne, avec plus de 200 inscriptions, est signe d'un intérêt réel. Le tournage est prévu en août 2010[4]. «

4 Le film dispose d'un budget de 1,2 M $, financé par la SODEC, Téléfilm Canada et le Fonds Harold-Greenberg. *Nana Mesnak : les adieux de la Tortue* sera produit par les Films de l'Isle, en partenariat avec la compagnie de Réginald Vollant, Kunakam Productions, basée à Mani-Utenam, et sera diffusé sur les ondes d'APTN et de Radio-Canada (www.nanamesnak.com).