

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

WACHIYA

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ISABELLE BARZEELE

JANVIER 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Jacques Barzeele, Dany Beaupré, Fabrice Brasier, Max Fering, Juliette Coussement, André Gariépy, Jean-Pierre Gandin, Diane Icebone, Laurent Jérôme, André Éric Létourneau, Rébecca Moréel, Matthew Mukash, Pakesso Mukash, Danielle O'Bomsawin, Bella Pettawabano, Steve Ratt, Elijah Ratt, Margot Ricard, Emma Saganash, Roméo Saganash, Pierre-Luc Vaillancourt, Christine Wurtz.

AVANT-PROPOS

Depuis 2011, mon travail de cameraman pour l'émission *Maamuitaau*, tournée principalement dans les communautés Cri de la Baie James (et diffusée en Cri sous-titré en anglais par la CBC North), m'a amené à entrer en contact avec une partie de la population et du territoire du nord du Québec avec laquelle j'étais peu familière. Cette expérience privilégiée m'a permis de comprendre partiellement la composition de ces communautés et le fonctionnement de celles-ci. L'accès aux territoires de trappe et aux camps de chasse de certains maîtres de trappe, hiver comme été, m'a mise en contact avec la force, l'étendue et la beauté de la nature environnante mais aussi, avec la vulnérabilité de l'être humain qui vit dans ce contexte d'éloignement et de conditions climatiques parfois extrêmes. Cet aspect particulier de la territorialité du nord semble, encore à l'heure actuelle, influencer différents paramètres de ce qui constituerait l'identité, d'un point de vue ontologique, des Cris qui occupent le territoire.

Cependant, au retour de mes tournages, plusieurs collègues et connaissances allochtones ont émis des réserves quant à la persistance de la culture crie, à leur rapport au territoire en lien avec leur tradition et à l'interconnectivité qu'ils s'attribuent entre individus et avec la nature environnante. L'argumentaire étant que le recours à la culture, aux traditions et à une certaine « conception particulière » du territoire lors de leurs négociations avec les entreprises, les gouvernements et l'ONU, ne seraient en fait que des prétextes afin de profiter d'avantages économiques.

Ce constat m'a amenée à vouloir créer un espace communicationnel qui donne carte blanche aux Cris, à leurs voix et à leur propre analyse quant aux raisons de leur position face au contexte général dans lequel ils s'inscrivent. L'intention était ici, de créer entre les parties, un pont de connaissance et de reconnaissance mais également, un lien sensible. Cette posture a donné naissance au film documentaire *WACHIYA*.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I ANCRAGE THÉORIQUE AXE 1 : HISTOIRE, IDENTITÉ ET RECONNAISSANCE	8
1.1 Chronologie et axes théoriques	8
1.1.1 Question de recherche	9
1.1.2 Pertinence théorique	9
1.1.3 Aperçu historique	10
1.1.4 Questionnement identitaire et reconnaissance	11
1.1.5 Pertinence culturelle	14
CHAPITRE II ANCRAGE THÉORIQUE AXE 2 : ETHNOGRAPHIE ET DOCUMENTAIRE OU HISTOIRE DE LA LIMITE POREUSE ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE	18
2.1 Représentation et altérité	18
2.1.1 Brève histoire de l'ethnographie et du cinématographe	18
2.1.2 Intersubjectivité et reconnaissance	20
2.1.3 Éthique et esthétique	21
2.1.4 La représentation de soi par les protagonistes dans le film <i>WACHIYA</i>	22

2.2 Questionnements de l'ethnographie contemporaine et approche documentaire	24
2.2.1 Approche du réel et malléabilité de la réalité	25
2.2.2 Médiatisation, expérience, relation et création	28
 CHAPITRE III	
CADRAGE ET MÉTHODOLOGIE : CINÉMA RÉALITÉ, CINÉMA DIRECT ET WAPIKONI	34
3.1 Jean Rouch - <i>Moi, un noir</i>	35
3.1.1 Approche participative réflexive	35
3.1.2 Les marges de manœuvres du tournage sans équipe	39
3.2 Michel Brault, <i>Les Ordres</i>	41
3.2.1 Fiction, vie réelle et brèche d'où émerge une version de la réalité	42
3.2.2 Gros plans, mouvements, intimité. Est-ce vrai?	45
3.3 Wapikoni	47
3.3.1 Danisse Awashish - Nipimatisiwin, Aliss Germain - Kau-kau-ilniunaliss, Abraham Côté- Deux et deux, Shawn-Tamien Vachon Mc Kenzie - Du jour au lendemain, Manon Chamberland et Eva Kaukai - Katatjatuuk Kangirsumi (Throat Singing in Kangirsuk)	48
3.3.2 Plans rapprochés, voix hors champs, représentation, causalité	48
3.3.3 Influences de l'interrelation entre le thème, la culture des protagonistes et l'environnement sur l'esthétique du film	51
3.3.4 Enjeux de diffusion, réflexivité et visibilité	52
 CHAPITRE IV	
PRATIQUE ET ADAPTATION DE LA MÉTHODOLOGIE SUR LE TERRAIN	56

4.1 Approche documentaire	56
4.2 Projet et contexte de création	57
4.3 Synopsis	59
4.4 Tournage	59
4.4.1 La puissance de la solitude	60
4.4.2 Les lieux de tournage et leur représentativité aux yeux des protagonistes	62
4.4.3 L'image en action	62
4.5 Le pouvoir des personnages	64
4.5.1 Méthode d'entrevue	65
4.5.1 Matthew Mukash	67
4.5.2 Danielle O'Bomsawin	68
4.5.3 Pakesso Mukash	68
4.5.4 Roméo Saganash	69
4.5.5 Bella M. Petawabano	69
4.5.6 Steve Ratt	70
4.6 Le montage	70
CHAPITRE V	
RÉSULTATS	76
5.1 Réponse des protagonistes	76
5.2 Réponse de la presse	76
5.3 Diffusions	76

5.4 Retour chez les allochtones	77
5.5 Retour chez les Cris	78
CONCLUSION	80
APPENDICE A	
DESCRIPTION DES PERSONNAGES VERSION LONGUE	84
APPENDICE B	
EXTRAITS DES RETOURS.....	89
BIBLIOGRAPHIE	92

RÉSUMÉ

Tourné sur le territoire Eyou Estchee, dans les communautés criées situées autour de la Baie James et de la Baie d'Hudson, *WACHIYA* est un film documentaire politico-poétique qui entrecroise les histoires personnelles des protagonistes criés qui le composent afin d'esquisser l'histoire récente et multiple de leur nation. Ce projet s'est édifié en se basant sur la conscience de l'intersubjectivité et de la sensibilité qui existe lors de la rencontre. Cette appréhension du réel, qui dépasse le champ du langage, s'adresse à tous les champs perceptuels. C'est par le biais de cette approche qu'a été exploré ce qui constitue l'intention première de ce projet : créer un pont de connaissances et de ce fait, de reconnaissance entre la nation crie et les allochtones.

Ce mémoire accompagne le documentaire politico-poétique *WACHIYA*. Les fondements de cette recherche-création ont mené à distinguer deux axes d'investigation. La partie politique s'est inspirée de l'anthropologie, de la sociopolitique et de la théorie critique. Alors que l'aspect poétique de la recherche s'est appuyé sur l'épistémologie de l'ethnographie contemporaine qui partage des perceptives communes avec la démarche cinématographique développée lors de la mise en œuvre du film. Pour se faire, cette recherche a puisé dans un corpus de documentaristes issus du cinéma vérité, du cinéma direct et du cinéma d'intervention sociale tel Jean-Rouch, Michel Brault et certains documentaristes du Wapikoni mobile. C'est d'un amalgame de certains aspects de ces pratiques cinématographiques qu'est né *WACHIYA*, un film porté par la voix de ses protagonistes, le son des tambours et de la nature, et par la force des images du territoire.

Mots clés : Nation crie, autochtone, cinéma documentaire, Roméo Saganash, Paix des Braves, sensibilité, sensorialité

INTRODUCTION

La recherche-création entreprise dans *WACHIYA* s'appuie sur deux axes distincts. D'une part, mon expérience de terrain préalable, étayée par un ancrage théorique et épistémologique lié à l'histoire sociopolitique récente de la nation crie. Cette démarche m'a semblé incontournable pour mettre en contexte le sujet au vu de l'évolution complexe et multiple de la nation crie au cours de ces quarante dernières années. Cet ancrage est basé, entre autres, sur l'ethnographie contemporaine, la théorie critique de l' cole de Francfort et les « Cultural Studies ».

La démarche de l'ethnographie contemporaine comporte des visées similaires aux problématiques du second axe, qui est celui qui concerne la mise en œuvre du volet création de cette recherche : la réalisation d'un film documentaire politico-poétique sur la nation crie. Le deuxième axe se fonde plus particulièrement sur cette caractéristique du cinéma documentaire qui consiste à faire connaître et, idéalement, dans le cas qui nous occupe, à faire « re » connaître. La réflexion épistémologique sur le mode de connaissance du cinéma documentaire, la place laissée à la subjectivité, au sensible et à l'indicible, font partie intégrante de ce processus de création, du sujet lui-même et de la posture adoptée. Comme le résume François Laplantine¹ :

L'ethnologie (et le cinéma) dans cette perspective n'est pas une logique du savoir plus, mais du processus du voir autrement ainsi que du faire voir, c'est-à-dire du montrer cherchant à faire devenir audible et visible ce qui était inaudible et invisible. C'est ainsi que se profile à mon avis la connaissance (inséparable de la reconnaissance) alors que la méconnaissance vient d'une d ficiency de perception et d'audition, d'une imprécision de description et aussi d'un manque d'imagination. (Laplantine, 2009, p. 142)

¹ Laplantine, F. (2009), *Sons, images et Langages, Anthropologie, esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne. p. 142.

L'interrogation ethnologique de Laplantine sur les fondements de notre expérimentation de la réalité et du sensible comme épreuve d'une part de cette réalité, est à la base de ma réflexion sur le rapport à la connaissance qui caractérise le cinéma documentaire. Elle constitue également la réflexion épistémologique liée à la création et à l'édification de ce travail en recherche-création.

Au départ, ce projet de création devait être constitué d'un film documentaire présenté sous forme d'installation, afin d'amplifier, en concordance avec le discours pluriel des intervenants, l'expérience perceptuelle proposée à l'assistance. Ainsi, le film devait être projeté sur une tente blanche en forme de « wigwam conique ». Les spectateurs, tous assis dans le même sens, devaient faire face à cette projection tandis que sur l'autre partie de l'hémicycle, de dos à ceux-ci, était diffusé un montage d'images filmées sur le territoire Eeyou Istchee. Le contexte pandémique lié au Covid-19 a influé sur la méthode, la réalisation et la forme finale de ce travail en recherche-création. Il aura fallu adapter la création aux impératifs induits par les normes sanitaires, tant en termes de production que de diffusion². L'œuvre a donc été transformée, en cours du processus de création en un film documentaire politico-poétique de 53 minutes 49 secondes, *WACHIYA*, diffusé entre autres aux Grands Reportages à la télévision de Radio-Canada les 30 mars et 30 septembre 2022.

En quoi le territoire et l'éloignement pourraient-ils jouer un rôle dans les préoccupations spécifiques à la culture crie? Ces deux éléments ont-ils une incidence sur la place des individus dans la communauté et la manière de concevoir l'humain par rapport aux éléments qui constituent son environnement? Le rapport à la nature, le

² Impossibilité de retourner en tournage sur le territoire Eeyou Istchee celui-ci étant interdit d'accès aux non-résidents en 2020, impossibilité de convier et de réunir des gens sous une tente pour une projection, impossibilité de trouver des commanditaires afin d'acquérir une tente pour la durée d'un festival par exemple.

dialogue avec l'environnement³ et les notions de propriété et de partage seraient-ils en partie induits par l'éloignement et les conditions de vie liées à la nature même du territoire ainsi qu'à la faible densité de population qui l'habite? Peut-on supposer que les moyens que les Cris mettent en œuvre pour dialoguer et négocier avec les pouvoirs hégémoniques seraient, eux aussi, influencés par ces facteurs?

De ce vaste questionnement émerge la question de la reconnaissance et de la compréhension de l'identité crie telle que véhiculée au fil du temps par la plupart des médias au Québec et par conséquent, telle qu'elle est perçue par la population allochtone. Ma posture d'artiste-chercheur m'a amenée à constater que lorsqu'il est question de la médiatisation des problématiques autochtones dans le cadre des bulletins de nouvelles ou des émissions d'affaires publiques, les reportages sont conçus par des autochtones qui définissent l'angle d'approche ainsi que la manière d'exposer les sujets. Mon constat est que ce mode de représentation est trop univoque, tendant à exclure les principaux intéressés. Par conséquent, j'ai voulu créer un espace communicationnel qui donne carte blanche aux Cris, à leurs voix et à leur propre analyse quant aux raisons de leur position face au contexte général dans lequel s'inscrit leur histoire récente. On peut penser que cette observation soit antagoniste avec le fait que la réalisatrice de l'œuvre est d'origine européenne et qu'ironiquement, les voies imprévues qu'a emprunté le processus de création, en raison du contexte de la pandémie, ont amené le documentaire créé dans le cadre de cette recherche à être télédiffusé. Cependant, tout au long du processus créatif, peu importe le déroulement des événements, ma posture est restée la même, empreinte de cette subjectivité que Laplantine⁴ oppose à ce qui est uniformité et indifférence.

³ Qui dépasse le champ communicationnel entre individus, incluant aussi le dialogue avec les ancêtres, les animaux, certains esprits, voir d'autres plans d'existence.

⁴ *Ibid.* p. 141, 142.

Il convient à mon avis de revendiquer la subjectivité du chercheur. On confond souvent la subjectivité et l'irrationalité alors qu'elle est la modestie d'un point de vue partiel, limité et provisoire contrairement à l'arrogance d'une perspective totale, absolue et définitive qui est le comble de la mystification. Elle s'oppose à ce qui est uniformité et indifférence. Avec la subjectivité (...) je voudrais revaloriser (...) : le style. Il est l'acte même du sujet engagé physiquement dans le langage et ce qui est irréductible au langage. Sans style, il n'y a pas d'auteur, d'acteur, de créateur, mais seulement des discours et des images impersonnelles et interchangeables. (Laplantine, 2009, p.141, 142)

Bien que la forme finale de la création de *WACHIYA* ait évolué en fonction du contexte, l'intention première qui la sous-tendait est restée fidèle au fil conducteur de l'intention d'origine. Comme le propose Howard Zinn⁵, l'art ne se limite pas à une représentation esthétique. La nature transcendante de l'art dépasse la représentation médiatique pour faire émerger une vision critique et plurielle qui se situe en dehors des cadres établis : « By transcendent, I mean that the artist transcends the immediate (...) Transcends terrorism and war. The artist thinks, acts, performs music, and writes outside the framework that society has created » (Zinn, 2007, p.2).

C'est dans cette optique que s'est inscrit ce travail de création.

J'ai dégagé cinq dimensions qui ont fait saillance et qui se sont entrecroisées lors de mon expérience de terrain dans les communautés crie de la Baie James. Il s'agit du *territoire, de l'éloignement, du nomadisme, de la réciprocité et de l'oralité*. Ces notions, indissociables les unes des autres, représentent des dimensions importantes de l'identité crie. D'après mes observations, elles seraient consubstantielles à leurs mécanismes sociaux, aussi bien internes qu'externes. C'est à partir de ces dimensions, dégagées au cours des discussions que j'ai réalisées avec les membres de cette communauté au fil des ans que j'ai imaginé le contenu du film *WACHIYA*. Ces notions

⁵ Zinn, H. (2007). Artists in Times of War. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 9(1).
Récupéré le 16 décembre 2018 dans <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1033>

s'articulent sur deux plans, entre elles et, au fil du temps, en concomitance aux grands projets hydroélectriques, forestiers et miniers proposés par les institutions allochtones, au pouvoir et à la population hégémonique. Ce qui suit, déterminera la base de la problématique et exposera comment ces éléments peuvent être dégagés tant sur un plan théorique, qu'historique et culturel. En vue de trouver et de consolider les éléments de réponses à la question de recherche principale, il faudra préalablement considérer les réponses possibles à cette sous-question:

« Dans quelle mesure est-ce que le territoire et l'éloignement sont consubstantiels à l'identité crie? ».

Cette question requiert d'être abordée sous plusieurs angles, parfois divergents. C'est pourquoi une approche pluridisciplinaire a été adoptée afin de cerner les différentes composantes qui définissent ce cadre théorique. Pour se faire, je m'appuierai sur des auteurs particuliers issus de disciplines distinctes. L'angle anthropologique se référera entre autres à Harvey. A Feit⁶ car sa présence lors des consultations publiques qui ont précédé les grands projets de barrages hydroélectriques dont celui de « La Grande », lui ont permis une réflexion et une compréhension profonde de l'évolution de la relation entre le pouvoir hégémonique et la nation crie. Ses écrits relatifs à la nation crie et aux mécanismes sociaux qui la régissent s'avèrent incontournables. Je me référerai également à Nicole O'Bomsawin⁷ pour ses descriptions précises du patrimoine immatériel qui constitue une base commune aux cultures autochtones du Québec. Quant à l'aspect philosophique, il se référera entre autres à la pensée d'Axel Honneth⁸, particulièrement à sa *Théorie de la reconnaissance* réciproque.

⁶ Anthropologue

⁷ Anthropologue

⁸ Axel Honneth est héritier de l'école de Francfort et de sa *Théorie critique*. Il a enseigné la philosophie sociale dans plusieurs universités dont l'université Columbia et a élaboré une *Théorie de la reconnaissance*.

La connaissance empirique du terrain acquise au fil du temps et l'importance que prend cette forme de cognition incarnée qui se développe et se transmet en arpentant ce contexte géographique particulier qu'est le territoire Eeyou Istchee, laisse penser qu'une part de ce qui constitue l'identité crie dépasse le cadre du discours formel pour toucher à des notions d'interprétation de la réalité, de rituels, de légendes, d'équilibre, de circularité et de spiritualité. Le projet de création lié à ce mémoire est un film documentaire qui sert de support aux voix des protagonistes et qui propose de refléter cette concomitance entre le rationnel et l'intuitif afin de tenter d'articuler le dicible et l'indicible. La difficulté réside ici dans la capacité à laisser émerger ce qui ne s'explique pas par rapport à des références rationnelles, de ce qui, culturellement, entraîne une certaine perception du « monde ». Bien que des écrits concernant les mythes, les rituels et les légendes soient disponibles, la pratique et l'expérimentation sont essentielles pour mener à bien ce type de recherche et de création. Dans ce domaine, une part des connaissances et les perceptions ne peuvent être acquises et vécues que de manière empirique. La particularité de cette recherche création repose donc sur le fait qu'elle est ancrée dans une démarche artistique personnelle qui est intimement liée au relationnel dans un sens large. Comme le souligne François Laplantine « En ethnographie un terrain est une expérience du partage du sensible... C'est la totalité de l'intelligence et de la sensibilité du chercheur qui se trouve mobilisées »⁹. (Laplantine, 2009, p.151) En ce sens, il est nécessaire d'instaurer une certaine malléabilité entre l'aspect conceptuel de la réflexion et de la mise en œuvre de celle-ci par le biais de la création. Ceci dans le but d'édifier un espace-temps sensible qui puisse être partagé, donné ou échangé.

Ainsi, la recherche-création présentée dans le cadre de ce mémoire se penchera dans un premier temps sur les deux axes théoriques qui la sous-tendent. Le premier chapitre

⁹ *Op. cit.*

proposera un aperçu historique de la nation crie, un questionnement sur l'identité et la reconnaissance ainsi qu'une réflexion sur la répercussion culturelle de ces enjeux pour les cultures autochtones. Le chapitre II traitera de représentation, d'altérité et de sensorialité. On y examinera les liens qui existent entre l'intersubjectivité relationnelle et la reconnaissance, la représentation de soi par les protagonistes dans le film, la malléabilité du réel et la manière dont la médiatisation, l'expérience, la relation et la création convergent et s'entrecroisent. Au cours du chapitre III, on exposera la méthodologie qui a été retenue dans le cadre de cette recherche-crédation. On examinera les similitudes, les divergences et ce qu'a emprunté *WACHIYA* au cinéma vérité de Jean-Rouch, au cinéma direct de Michel Brault et au cinéma d'intervention sociale du Wapikoni mobile. Alors que dans le chapitre IV, il sera exposé comment est-ce que cette méthode s'est adaptée à l'expérience de terrain et la manière dont elle a influencé la création. Finalement, le chapitre V fera un retour critique sur la congruence entre les intentions qui ont inspiré la démarche et sur les répercussions effectives de l'œuvre lors de sa diffusion.

CHAPITRE I
HISTOIRE, IDENTITÉ ET RECONNAISSANCE
ANCRAGE THÉORIQUE AXE 1

1. 1 Chronologie et axes théoriques

Cette recherche-crédation et le film *WACHIYA* ont pour point de départ ma pratique médiatique dans les communautés crie du nord du Québec. C'est l'expérimentation, induite par la pratique médiatique sur le terrain, qui a défini la nécessité de déterminer deux axes théoriques. D'une part, dans l'optique de préciser mon approche du réel, il m'aura fallu emprunter une approche transversale qui entrecroise l'anthropologie, la socio-politique et la théorie critique. J'ai complété ce volet de la recherche en mobilisant l'analyse des enjeux historiques, socio-politiques et de leurs répercussions sur la nation crie au cours de ces dernières décennies. D'autre part, parce qu'elles partagent plusieurs visées communes, j'ai emprunté à l'épistémologie de l'ethnographie contemporaine, une réflexion sur la nature de la démarche cinématographique elle-même qui, par sa posture relationnelle et esthétique, appréhende le réel par la voie du sensible. Il est à noter qu'une part des tournages que j'ai effectués dans les communautés crie ont été réalisés avant la cristallisation de ce projet de recherche-crédation. Par conséquent, mon expérience de terrain a partiellement précédé les réflexions qui ont sous-tendu la recherche. C'est pourquoi, bien que la nature même de la pratique médiatique ait un lien fondamental avec une certaine approche de l'ethnographie contemporaine, les réflexions théoriques et la mise en œuvre du film documentaire *WACHIYA* se sont entrelacées. En ce sens, on ne peut pas parler d'une chronologie entre la conceptualisation du film et la recherche théorique mais plutôt, d'un dialogue entre la réflexion sur la pratique et la mise en pratique de cette réflexion lors de la création du documentaire.

1.1.1 Question de recherche

Cette démarche en recherche-création repose sur une question divisée en deux axes interreliés par le cadre théorique et la méthode qui les soutiennent. Il s'agit de la question ci-après : Comment par le biais d'un film documentaire, explorer l'hypothèse suivante « les Cris réussissent à négocier et à transcender les conséquences de la colonisation grâce aux liens intrinsèques qui existent entre leur mode de vie, leur culture et leur territoire ».

1.1.2 Pertinence théorique

Cette question a  t e appréhendée en deux temps. La posture de départ évoque que « les « différences » qui constituent l'objet-sujet en anthropologie ne sont pas ontologiques, mais sont des différences de perception et d'audition ». ¹⁰ (Laplantine, 2009, p.140). Pour affiner ces perceptions et établir une cohésion dans les relations corolaires à la création du documentaire, une réflexion sur les aspects anthropologiques, historiques récents et socio-politiques de la nation crie, m'a semblé être une nécessité.

Pour conceptualiser l'organisation du film *WACHIYA* j'ai dégagé cinq éléments prédominants qui sont constitutifs de l'identité dans l'histoire des Cris : le territoire, l'éloignement, le nomadisme, la réciprocité et l'oralité. Ces concepts sont indissociables les uns des autres car ils s'articulent entre eux et en rapport avec la posture adoptée par les Cris lors de leurs négociations relatives aux grands projets et dans les relations qu'ils établissent avec le pouvoir et la population hégémonique. Ces notions informent donc sur les mécanismes sociaux qui régissent leur nation. Ce qui suit, exposera les fondements de cette problématique et analysera comment ces principes peuvent être dégagés tant sur un plan théorique, qu'historique et culturel. Cette démarche tend à amener des éléments de réponses quant à savoir en quoi et dans quelle mesure le territoire et l'éloignement sont consubstantiels à l'identité crie, ceci

¹⁰ *Op. cit.*

dans l'objectif de consolider les fondements de réponses à ma question de recherche principale : Comment par le biais d'un film documentaire, explorer l'hypothèse suivante « les Cris réussissent à négocier et à transcender la colonisation grâce aux liens intrinsèques qui existent entre leur culture et leur territoire ».

1.1.3 Aperçu historique

Si l'on s'attarde à l'histoire récente des Cris, on peut distinguer leur pouvoir d'être et d'agir; sur eux-mêmes, sur leur territoire, sur leurs communautés et sur la gestion de l'ensemble. Nous pouvons constater que ces pouvoirs ont évolué de manière différente au cours de trois périodes précises : avant les grands projets hydroélectriques, pendant les trente ans de négociations entre les signatures du traité de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (CBJNQ¹¹-1975) et de La Paix des Braves¹²(2002) et enfin, au cours de la période qui a suivi la Paix des Braves jusqu'à ce jour. Ce qui suit détaille les paramètres qui permettent de définir ces trois phases et les contextes dans lesquels elles s'inscrivent. Ces phases m'ont servi de guide pour la réalisation de *WACHIYA*.

Le territoire a joué et joue toujours un rôle essentiel dans plusieurs champs spécifiques de ce qui caractérise pour les Cris la place des individus dans la communauté, les notions de propriété et de partage et le rapport à la nature en termes de subsistance et

¹¹ La Convention de la Baie James et du Nord québécois (1975).

¹² Entente concernant une nouvelle relation entre: le gouvernement du Québec et les cris du Québec.

La présente Entente a pour objets :

- a) L'établissement d'une nouvelle relation de nation à nation, fondée sur la volonté commune des parties de poursuivre le développement du Territoire conventionné de la Baie-James et de rechercher l'épanouissement des Cris et de la nation crie dans un contexte de modernisation croissante;
- b) Une responsabilisation accrue de la nation crie par rapport à son développement économique et communautaire et, ce faisant, une plus grande autonomie et capacité à répondre, en partenariat avec le Québec, aux besoins de la population crie;
- c) L'établissement de moyens afin de permettre aux parties de travailler ensemble à la mise en valeur des ressources minières, forestières et hydroélectriques sur le Territoire pour la période de l'application de cette Entente.

PAIX DES BRAVES (point 2.5 de l'entente, publiée par le secrétariat des affaires autochtones du Québec) http://www.autochtones.gouv.qc.ca/relations_autochtones/ententes/cris/entente_cris_20020207.pdf

de spiritualité. Historiquement, à cause de l'éloignement et du peu d'intérêt porté à l'exploitation territoriale¹³, les Cris étaient ignorés par le reste de la province et du pays, tributaires d'un statut quo sans véritables conséquences sur leur mode d'existence. Ils ont donc assumé sans encombre la gestion du territoire Eeyou Istchee¹⁴ (Desbiens, 2015, p.8) jusqu'à la moitié du vingtième siècle, moment où les grands projets hydroélectriques, forestiers et miniers ont été ébauchés¹⁵.

Certains scientifiques reconnaissent que les pratiques des Cris de la Baie James contribuaient au maintien et à la conservation du gibier au sein des territoires de chasse et de trappe. Durant les trois premières décennies du XXe siècle, le contrôle de la chasse et la gouvernance du territoire étaient aux mains des Cris, qui dans les faits décidaient de qui utilisait le territoire et de quelle façon. (Olivier, 2013, p. 28).

1.1.4 Questionnement identitaire et reconnaissance

Le questionnement relatif à l'identité émerge généralement du constat de la différence entre deux entités lors de négociations ponctuelles impliquant des bénéfices. De sorte que l'évolution historique qualitative du lien communicationnel entretenu par les parties dépend essentiellement de la position de chacune vis-à-vis l'autre et du degré de reconnaissance qu'elles s'accordent réciproquement.

¹³ On peut considérer comme négligeables les impacts des activités de la Compagnie de la Baie d'Hudson sur les territoires et la vie des communautés du nord de même que la plupart des activités économiques subséquentes. (Olivier, p. 28)

¹⁴ *Eeyou Istchee signifie :« la terre du peuple » ou « la terre crie »*
Desbiens, C. (2015). *Puissance nord : territoire, identité et culture de l'hydroélectricité au Québec*. Québec : Presses de l'université Laval.

Eeyou Istchee Baie-James est le territoire municipal du gouvernement régional d'Eeyou Istchee Baie James. Il se situe en Jamésie, dans la région administrative du Nord-du-Québec. Les principales installations du complexe hydroélectrique La Grande se trouvent sur son territoire.

Avec 335 818 km², il s'agit, au niveau territorial, de la municipalité la plus étendue au monde.

¹⁵ Olivier, F. (2013, octobre). Collaboration entre gouvernement, industrie et Premières Nations en foresterie : le cas des Cris de la Baie James [Mémoire accepté]. <https://archipel.uqam.ca/6114/>

Comme le souligne Marcel Mauss¹⁶:

Nous avons vu des sociétés à l'état dynamique ou physiologique(...) C'est en considérant le tout ensemble que nous avons pu percevoir l'essentiel, le mouvement du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui. (Mauss, 2002 /1923-24, p.103)

WACHIYA évoque qu'au cours des dernières décennies, les signatures de la Convention de la Baie -James et du Nord québécois (CBJNQ – 1975) et de la Paix des Braves (2002) ainsi que la déclaration des Nations Unies sur le droit des peuples autochtones (2007) ont largement contribué à une réarticulation de la compréhension et donc, du rapport entretenu entre les autochtones et le pouvoir hégémonique.

Il est à noter que ce repositionnement est le résultat d'un long processus toujours en cours. Avant les années 1970, les gouvernements fédéraux et provinciaux n'avaient « entrepris aucune démarche pour consulter les peuples Cri et Inuit avant la mise en chantier du premier projet hydroélectrique d'envergure sur leur territoire (...) et ont nié l'existence même de leurs droits ancestraux »¹⁷ (Saganash, 2010, p. 68). Cette situation a mené à une action en justice d'importance intentée par les Cris et les Inuits du nord du Québec, action dont le jugement a conduit à la ratification du premier traité moderne: « la Convention de la Baie James et du Nord québécois (CBJNQ) » (1975). À la suite de cette entente, les envoyés gouvernementaux appelés à négocier l'exploitation des ressources sur le territoire Eeyou Istchee ont fait preuve d'une profonde méconnaissance de la culture crie dans un sens large¹⁸ (Feit. A.H, 2010, p. 123-124). À la lumière des comptes rendus des consultations publiques sur le sujet,

¹⁶ Mauss, M. (2002 /1923-24). *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Classiques des sciences sociales (Université du Québec à Chicoutimi)*, p.103.

¹⁷ Saganash, R, Petit, J.-G., Bonnier Viger, Y. et Aatami, P. (2010). *Inuit et les Cris du Nord du Québec: Territoire, gouvernance, société et culture*. Presses de l'Université du Québec.

¹⁸ Feit. H.A, Petit, J.-G., Bonnier Viger, Y. et Aatami, P. (2010). *Inuit et les Cris du Nord du Québec: Territoire, gouvernance, société et culture*. Presses de l'Université du Québec.p. 123,124.

on peut penser que cette incompréhension relève, de facto, de la très faible reconnaissance octroyée par le gouvernement à ses interlocuteurs. Or, « la reconnaissance, est un comportement vis-à-vis d'autres personnes, dont le caractère normatif exprime le fait que l'autonomie de l'autre est respectée ou prise en compte ». (Honneth, 2008 b, p.102)¹⁹

Nonobstant les ratés de départ en termes de reconnaissance réciproque et d'interprétation des objectifs, les audiences publiques en lien avec la signature des deux principaux traités²⁰, ont amené les Cris à formuler et à expliciter²¹ ce qui pourrait constituer une part des éléments fondateurs de leur identité. De fait, on pourrait préjuger que ce parcours obligé, menant à une tentative de réappropriation de leur autonomie dans le respect de ce qu'ils caractérisent comme étant leur mode d'organisation sociale, contribue à une affirmation des contours en constante évolution de leur identité. Comme le souligne Hall²²:

Les identités se construisent à travers la différence et non en dehors d'elle. Cela implique la reconnaissance assez troublante du fait que c'est seulement au travers de la relation à l'autre, à ce qui n'est pas, à ce qui manque, à ce qui a été appelé en dehors du constitutif, que le sens « positif » de tout terme et donc, de son « identité », peut être construit. (Hall, 2008, p. 271)

Traditionnellement, la négociation, réalisée en vue d'inscrire un équilibre et une réciprocité des ressources tant matérielles qu'humaines, territoriales et animales, dans

¹⁹ Honneth, A. (2008b). Le racisme comme distorsion de la perception. Des absurdités liées à l'exigence de tolérance. *La pensée de midi*, 2425(2), 98-108. Récupéré le 2 février 2017 de <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2008-2-page-98.htm>

²⁰ La Convention de la Baie-James et du Nord québécois et la Paix des Braves.

²¹ Dans le cadre de ma recherche, les comptes rendus écrits de ces consultations sont d'une grande utilité car, la culture cri étant entre autres basée sur l'oralité, on ne retrouve pas de document écrit qui traite formellement de la manière dont s'articule leur l'ordre social.

²² Hall, S. (2008). Identités et Cultures, *Politiques des Cultural Studies*, Paris : Les Éditions Amsterdam, p. 271.

un contexte générationnel²³ fait partie intégrante de la méthode qu'utilisent les Cris pour édifier leur structure sociale²⁴. On peut penser que cette vision de l'autre comme étant relié à un tout, pour reprendre un concept simondonien, cette « territorialisation transindividuelle » (Simondon, 2004)²⁵, dans le contexte capitaliste expansionniste des années soixante-dix, soit d'emblée apparue aux yeux des négociateurs gouvernementaux comme tribale ce qui, dans un premier temps, n'a pas favorisé la reconnaissance à l'égard de leur vis-à-vis. Cependant, cet exercice a permis de faire ressortir certaines spécificités culturelles des Cris au-delà du regard prééminent et en fonction de la progression de leur positionnement face à celui-ci. Pour Honneth²⁶ :

Ce qui concerne la face cognitive ou épistémique de la reconnaissance tient en une sorte d'estime portée à l'autre, estime liée de manière tout à fait élémentaire à son humanité ; nous admettons l'autre comme membre de ce cercle des êtres auxquels revient une valeur spécifique du simple fait qu'ils doivent être capables d'avoir une relation autonome à eux-mêmes, une sorte de référence de soi à soi. (Honneth 2008 b, p.101).

1.1.5 Pertinence culturelle

C'est précisément parce que culturellement, le cadre référentiel de ce qui constitue « une relation autonome à soi-même » divergerait passablement pour chacune des parties et qu'une certaine incompréhension, transformant parfois le dialogue en deux discours parallèles inconciliables, a donné lieu à une absence de reconnaissance, voire à une sorte de mépris de la culture crie par le pouvoir hégémonique. C'est pourtant au cœur de cette discordance que se situent à mon sens, des indices manifestes de ce qui constitue l'identité crie. Rétrospectivement, cette conscience de la nécessaire prise en compte de tous les aspects d'une problématique, y compris celle de poursuivre le

²³Dans une optique de préservation pour les générations, passées (en reconnaissance et respect de leurs legs), présentes et à venir.

²⁴ Sur leur territoire, dans leur communauté et dans leur approche des relations interpersonnelles.

²⁵ Simondon, G. (2004), *Deux leçons sur l'animal et l'homme*, Paris : Ellipses.

²⁶ *Op. cit.*

dialogue malgré l'échec des discussions, informe sur la posture fondatrice qui a permis aux Cris de rester partie prenante et d'asseoir leur position, d'une part, au sein du processus consultatif mais surtout, à long terme, sur leur pouvoir décisionnaire concernant la gestion de leur territoire et de leurs communautés.

Malgré l'échec des discussions et malgré certains comportements irresponsables de la part des gouvernements, les relations Cris/gouvernement existaient toujours (...) Certains Cris considéraient l'utilisation du territoire d'une manière réciproque comme une responsabilité (...) Les stratégies politiques ne pouvaient pas être isolées de la vie quotidienne. Pour une partie, vouloir poursuivre une stratégie séparée mettrait en danger soi-même et les autres. (Feit H., 2010, p. 125).²⁷

La problématique susmentionnée a donc rapidement dépassé l'ordre économique pour rejoindre une approche « holistique » de la politique. La notion traditionnelle de propriété chez les Cris et chez les autochtones du Québec en général diverge fondamentalement de celle du modèle allochtone proposé en Amérique du Nord et en Europe. L'ordre social se construit sur la base d'une réciprocité qui établit une relation entre individus, territoire, faune, ressources et productivité²⁸.

Les territoires de chasse ne sont ni une forme de propriété privée, ni une forme d'assimilation. (...) Ce sont les expressions et les moyens de reproduction de l'ordre social cri. Ils reflètent les significations symboliques et les relations à la terre et à la vie sauvage. Les principes qui guident ces relations et ces pratiques ne sont pas issus de l'idée de propriété, mais des principes cris de réciprocité entre humains et animaux, ainsi que des façons de négocier entre les besoins d'accès individuels et collectifs aux ressources, aussi bien qu'au contrôle du travail de la production de chacun. (Traduction libre) (Feit, 2005).

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ Feit, H.A. (2005). Re-cognizing co-management as co-governance: Visions and histories of conservation at James Bay. *Anthropologica*, 47 (2) 267-288.

Selon le philosophe Gilbert Simondon²⁹, ce n'est historiquement que depuis Socrate que la pensée occidentale oppose la vie humaine à la vie animale, comme si chacune était de nature différente : « Ce qui paraît net (...) chez les Présocratiques, c'est que l'âme humaine - et cela a étonné les historiens de la pensée - n'est pas considérée comme de nature différente de l'âme animale ou de l'âme végétale. » (Simondon, 2004, p. 30). Comme l'affirme encore Simondon³⁰, la pensée inverse, amenée au départ par l'intervention de la doctrine spirituelle du christianisme et de manière encore plus prononcée, par le cartésianisme affirme qu'il y a deux natures distinctes³¹ : « la nature animale, inférieure, sans conscience et dépourvue de raison et la nature humaine, capable de conscience de soi, de ses actes, de sentiment moral et de sa valeur propre » (Simondon, 2004, p. 59). On peut penser qu'encore aujourd'hui, « l'humano centrisme » qui prévaut dans les sociétés occidentales industrialisées et la posture généralement colonialiste de ces sociétés découlent principalement de ce point de vue³² affirmant qu'il existe une distinction sans équivoque entre l'humain et la nature.

En opposition à cette perspective, j'ai noté en travaillant sur le territoire cri que les distances, l'éloignement, les conditions climatiques, la précarité de l'accès aux secours et la densité extrêmement faible de leur population produisent un sentiment de vulnérabilité et d'interdépendance non seulement avec les autres membres de la communauté mais aussi, avec la nature dans un sens large. On peut penser que cette position particulière relativement au territoire et à l'environnement a pour conséquence une interprétation de la réalité plus vaste, qui laisse une part significative à l'intuition et à des niveaux de champs de perceptuels auxquels il n'est peu ou pas nécessaire de faire appel dans un contexte urbain, car ils relèvent de la survie, de l'instinct, du réflexe. De ces facteurs émergent une dissociation notoire entre les cultures occidentales du

²⁹ *Op. cit.*

³⁰ *Op. cit.*

³² Il est à noter que depuis, les thèses contemporaines se sont adoucies, en ce sens qu'elles considèrent que l'observation comportementale des animaux peut aussi permettre de penser, dans une certaine mesure, la réalité humaine (par exemple dans des relations d'ascendance- supériorité).

« sud » dont les racines sont issues de la culture européenne et les cultures autochtones de l'Amérique du nord³³.

Notre culture se démarque de celle des autres Québécois par la langue, mais aussi par les notions de temps, d'espace et de propriété. Notre histoire est inscrite dans la nature, dans le territoire (...) Le patrimoine autochtone ne tient pas de l'architecture ni de textes anciens, il repose sur l'héritage spirituel transmis par l'oralité. C'est ce qui nous définit et ce qui nous a permis de survivre culturellement. Le patrimoine vivant permet de transmettre aux membres des communautés une sagesse héritée des ancêtres dont nous devenons responsables de la transmission à notre tour, par respect pour eux et pour nos enfants qui ont le droit à leur patrimoine. C'est le cercle de la vie (...) Un héritage sacré que l'on se doit de propulser vers l'avenir. (O'Bomsawin, 2002, p. 62-67).

³³ O'Bomsawin, N. (2002). L'héritage sacré des Autochtones du Québec. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 67-69. Récupéré le 7 février 2016 de <https://www.erudit.org/fr/revues/cd/2002-cd1044422/8086ac/>

CHAPITRE II
ANCRAGE THÉORIQUE AXE 2
ETHNOGRAPHIE ET DOCUMENTAIRE OU HISTOIRE DE LA LIMITE
POREUSE ENTRE RÉEL ET IMAGINAIRE

2.1 Représentation et altérité

Il existe des similitudes entre l'ethnographie et le cinéma documentaire en ce sens que ces disciplines partagent certains objectifs. L'ethnologue se questionne quant à savoir comment aborder l'autre, comment entrer en relation avec celui-ci et comment rendre compte de cette rencontre. Il évalue les incidences de sa méthode de recherche sur la relation et il tient également à s'assurer de la valeur scientifique de son récit. C'est ici, comme nous y reviendrons plus tard, qu'émerge une divergence entre les visées de l'ethnographie et du cinéma documentaire.

2.1.1 Brève histoire de l'ethnographie et du cinématographe

D'un point de vue historique, il est intéressant de constater, comme le souligne Marc Henri Piault³⁴, qu'à la fin du dix-neuvième siècle, l'anthropologie de terrain et le cinéma ont vu le jour presque simultanément. En effet, c'est à ce moment que Franz Boas, a inauguré l'anthropologie de terrain en publiant le résultat de ses recherches menées durant les deux années qu'il a passées chez les Inuits. À la même époque, Étienne-Jules Marey présente à l'Académie des sciences de Paris son chronophotographe, prototype de la première caméra, tandis que Thomas Edison fait breveter son invention du phonographe et qu'Eastman commercialise des bobines à base de cellulose pour remplacer les bandes de papier dans ses appareils Kodak.

³⁴ Piault, M.H. (2008). *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Paris : Téraèdre. p.12.

Au cours du dix-neuvième siècle, la science s'est souvent employée à appréhender le monde en le « collectionnant » et en le « classifiant » de manière à réduire sa diversité en un ordre unique plus ou moins dominé par le concept d'évolutionnisme. Ainsi, l'exploration et la découverte du monde était envisagée dans une optique « civilisatrice » voire de conquête économique. Au départ, l'ethnographie a régulièrement observé et colligé des données relatives aux sociétés humaines dans cette même perspective d'objectivation totalisante. Plus tard, comme l'énonce Marc-Henri Piault³⁵, « le passage « sur le terrain », faisait du cinéma et de l'ethnographie les enfants jumeaux d'une entreprise commune de découvertes, d'identification, d'appropriation et peut-être d'absorption et d'assimilation du monde et de ses histoires » (Piault. M. H, 2008, p.16). On discerne dans cette manière de capter, d'arrêter et de séparer le sens des choses dans le but de mieux les cerner, le danger de cloisonner les idées dans des concepts qui correspondent à une définition du monde irréfutable. C'est dans un ordre d'idée similaire qu'aujourd'hui encore, la méthode utilisée pour asseoir la crédibilité et construire les reportages d'actualité repose sur un principe d'objectivité. Les acteurs sociaux qui interviennent dans ces histoires en viennent à omettre que la forme de ces reportages, malgré l'aspect réaliste induit par leur esthétique, est le résultat d'une scénarisation. C'est dans cette perspective que Noam Chomsky³⁶ dans *Le langage et la pensée* écrit :

« En tant que locuteur d'origine, nous avons à notre disposition un vaste ensemble de faits. Il est pour cette raison facile de tomber dans le piège consistant à croire qu'il n'y a rien à expliquer, que les principes organisationnels et les mécanismes sous-jacents, quels qu'ils soient, doivent être « donnés » avec les faits. » (Chomsky, 2001. P67,68)

³⁵ *Ibid* p.16.

³⁶ Chomsky. N. (2001), *Le langage et la pensée*. (L-J. Calvet, trad.). Paris : Payot et Rivages. (Publication originale 1969). p. 67-68.

Ce n'est qu'au milieu du vingtième siècle que des ethnologues comme Jean Rouch et son anthropologie visuelle, ont transformé le regard objectivant, observateur et parfois infériorisant porté sur l'autre par l'ethnographie et le cinéma documentaire, en une proposition de dialogue et de rencontre. Jean Rouch a, du reste, poussé sa réflexion critique sur la position de l'ethnologue face à l'altérité en en faisant le sujet de son film *Petit à Petit* (1970). Dans ce film, les rôles sont inversés; un ethnologue africain part à la rencontre de parisiens. Il mesure leur crâne et leur taille, il observe leur dentition. On retrouve au travers de ce regard qui se veut d'une extériorité et donc d'une objectivité totalisante, une part de voyeurisme qui transforme cette captation de l'image en volonté de capture de l'être.

2.1.2 Intersubjectivité et reconnaissance

Comme l'énonce Laplantine³⁷, « L'activité ethnographique et l'activité cinématographique agissent dans le sens inverse d'une essentialisation. Ce sont des activités relationnelles qui n'ont aucune visée substantielle. Elles sont affaire de relation » (Laplantine, 2009, p.166). Ainsi, peut-on noter dans la relation qui s'établit entre le documentariste et les protagonistes de son film une subjectivité réciproque. Cette intersubjectivité touche au langage mais aussi à tout ce qui est perçu par chacun dans les autres champs. Sans cette intersubjectivité, il n'y a pas de reconnaissance possible et sans reconnaissance, il n'est pas envisageable d'accéder à la connaissance de l'autre. Mais ce constat lié à la perception dépasse l'aspect relationnel puisqu'il présuppose une appréhension sensible du réel dans son entièreté. Cette précision implique une remise en question de la mesure dans laquelle il est possible de restituer une réalité objective par l'entremise du cinéma documentaire. On pourrait donc considérer qu'à certains moments, il puisse être plus opportun d'utiliser l'imaginaire pour rendre compte de cette réalité multiple. Jean Rouch disait à ce sujet que « Le cinéma, art du double est déjà le passage du monde du réel au monde de l'imaginaire

³⁷ *Op.cit.*

et l'ethnographie, science du système de la pensée des autres est une traversée permanente entre un univers conceptuel et un autre, gymnastique où perdre pied est le moindre des risques »³⁸.

En effet, dans ce contexte d'entrelacement du réel et de l'imaginaire, la recherche et la création demandent d'adopter une posture d'une grande attention et d'une présence sans faille. Une pensée qui implique le sensible est une pensée qui se penche sur les liens qui existent entre le visible et l'invisible, l'interne et l'externe, la raison et l'imagination, l'image et l'être. Cette relation et cette attention multiple au monde se fondent ici sur un acte d'hospitalité réciproque, tant de la part des protagonistes, qui offrent des moments de leurs vies au projet, que de la part du chercheur-créateur pour qui il s'agit d'un acte d'hospitalité à la culture des autres. Dans ce cas, l'approche du documentariste ne consiste pas à prendre, à capter, à capturer mais à connaître, à reconnaître et à partager. C'est dans cette perspective, qu'a été abordée la création de *WACHIYA*, le documentaire poético-politique qui fait l'objet de ce mémoire en recherche-création.

2.1.3 Éthique et esthétique

La recherche et la création de *WACHIYA* ont été influencées par une pluralité de facteurs qui ont nécessité le développement d'une posture éthique et d'un questionnement récurrent à l'endroit de cette posture. Dans son livre *Quand moi devient autre*, François Laplantine³⁹ avance que « l'épistémologie est une conséquence de l'éthique et non l'inverse. L'éthique est à la morale ce que la recherche est au savoir » (Laplantine, 2012, p. 24). Pour lui, il s'agit ici de remettre en question des normes qui font partie de l'éducation, qui ont été assimilées parfois inconsciemment et qui font à présent partie intégrante des habitudes. En ce sens, l'éthique s'esquisserait dans l'action

³⁸Rouch cité par Gallet P.E., (1981), *Jean Rouch, une rétrospective*, Paris : CNRS. p. 31

³⁹ Laplantine.F. (2012), *Quand moi devient l'autre, décentrer l'anthropologie*, Paris : CNRS Éditions. p. 24

de « faire se produire » plutôt que dans la soumission aux faits. Dès lors, elle serait en mesure d'explorer « la fiction des possibles, c'est à dire les possibilités que nous avons d'être collectivement et individuellement différents de ce que nous sommes⁴⁰» (Laplantine, 2012, p. 24). C'est dans ce sens que l'on pourrait comprendre cette proposition de Wittgenstein : « l'éthique et l'esthétique sont une même chose »⁴¹. De ce point de vue, par l'attention spécifique qu'il porte aux contradictions, le chercheur-créateur peut constater l'hétérogénéité des mondes qu'il côtoie et ainsi, venir à même de déconstruire les stéréotypes qui cloisonnent les cultures dans des généralisations identitaires. Ici, la question du *Nous* en opposition au *Ils* n'a plus sa place. Cette approche, loin de l'idéal de neutralité préconisée par l'épistémologie scientifique qui, par sa méthode, instrumentalise le sujet, se propose de faire l'expérience du réel par le biais du sensible. Ainsi, permet-elle de rendre compte de cette réalité avec humilité. Dans ce contexte, les portes s'ouvrent au champ des possibles, la réalité ne peut être réifiée et la présence vitale du sujet ne peut être réduite à des informations à communiquer, elle reprend sa place dans la communication et donc, dans l'œuvre en création. C'est de cette manière que le sensible exerce son influence tant d'un point de vue éthique, que politique et épistémologique sur la connaissance scientifique. Les domaines artistiques font naturellement usage de l'intelligence du sensible de sorte que le cinéma documentaire, cet art de l'entre deux, pourrait être envisagé comme une manière d'arrimer une connaissance sensible à la réalité et à la reconnaissance.

2.1.4 Représentation de soi par les protagonistes dans le film *WACHIYA*.

L'acte de filmer, par la présence incontournable de la caméra, implique de facto une mise en scène et une construction, peu importe le degré d'improvisation choisi par les protagonistes⁴². Généralement, contrairement à l'ethnologue, pour des raisons

⁴⁰*Ibid.* p.24.

⁴¹ Wittgenstein.L. cité par François Laplantine, (2012), *Quand moi devient l'autre, décentrer l'anthropologie*, Paris : CNRS Éditions. p.24

⁴² Les protagonistes incluant ici la réalisatrice et, si elle existe, l'équipe technique.

matérielles et parce que le film documentaire représente la finalité de sa démarche, le documentariste établit, nonobstant de possibles surprises, un contact préalable avec les personnes qu'il compte rencontrer sur le terrain. C'est ce qui s'est produit lors de la création de *WACHIYA*. De fait, les interlocuteurs s'étaient déjà partiellement entendus sur la perspective dans laquelle allait se dérouler le processus de création. Au départ, ce processus s'édifiait donc en fonction des disponibilités de chacun et de la limite jusqu'à laquelle les protagonistes étaient prêt à accepter de jouer leur propre rôle. Cette limite fluctuait en fonction du contexte, de la qualité de la relation qui s'était établie avec la documentariste et de la personnalité de l'individu. Ainsi, dans *WACHIYA*, Roméo Saganash a livré une version intimiste de lui-même d'une extrême sensibilité. En revanche, il n'avait ni le temps ni je crois, l'envie, de proposer face à la caméra, une mise en scène de ses actions ou d'exposer des extraits de sa vie. Cependant, on ne peut pas affirmer que cette manière très discrète de jouer son propre rôle atténue l'intensité de la « performance » qu'implique le fait d'être filmé. En comparaison, dans le même film documentaire, on assiste à une scène, plus élaborée qu'une simple entrevue, qui s'est construite autour de la communauté de Mistissini au fil d'une partie de chasse à la perdrix initiée par le chasseur Steve Ratt accompagné de son fils Elijah. On pourrait penser à fortiori, que Steve et Elijah Ratt aient été portés à intensifier le niveau de l'interprétation de leur propre rôle dans ce contexte de mise en scène dans l'action. Il n'en n'est rien. Parce qu'ils étaient filmés, tant Roméo Saganash que Steve et Elijah Ratt, chacun dans son registre a tenté de se présenter la meilleure version de lui-même à la caméra. Tous étaient conscients du fait que, parce que leur image était enregistrée et diffusable, viendrait ce moment où ils seraient confrontés à cette représentation d'eux-mêmes, tout comme les futurs spectateurs. Dans *Champs et contre champs de l'anthropologie*, Alban Bensa,⁴³ constate :

⁴³ Bensa, A. (2008). *Champs et contrechamps de l'anthropologie: Film documentaire et texte ethnographique. L'Homme*, (185-186), 213-228. p.216.

« Qu'en s'emparant, le plus souvent implicitement, de ce podium qu'est le film, les acteurs confèrent à leur présence une signification plus forte que d'ordinaire. La mise en scène de soi est induite sans doute par le sentiment de s'adresser à un large public dans la durée et par l'intuition que l'image survivra à notre propre mort » (Bensa, 2008, p. 216).

Ainsi, parce que le film sera diffusé, il peut également constituer une tribune pour les acteurs qui s'y engagent et qui l'incarne. En ce sens, on peut penser, comme le considère Alban Bensa, que « tant qu'il est mis sur cette place publique qu'est l'écran, l'engagement de soi dans l'image est politique ⁴⁴» (Bensa, 2008, p. 217). Durant le processus de création, le rapport au monde de l'acteur, parce qu'il se transforme en une relation au monde public, le conduit à intensifier et à étoffer la teneur de son discours, son rapport aux autres et la manière dont il se représente.

2.2 Questionnements de l'ethnographie contemporaine et approche documentaire

Cependant, le cinéaste recompose le discours, même s'il ne s'agit pas d'une œuvre de fiction. Il met en rapport les images et les sons, comme l'énonce Wittgenstein, il « montre ce qui ne peut pas être dit »⁴⁵ (Wittgenstein. L, p.53) et crée ainsi une nouvelle version du réel. Comme l'écrivait Robert Bresson⁴⁶, « Créer n'est pas déformer ou inventer des personnages ou des choses. C'est nouer entre les personnages et les choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux » (Bresson, R., 1997, p. 27). Ce point de vue renvoie à la notion d'éthique telle qu'elle a été abordée précédemment et qui présuppose que cet aspect de la création soit partagé et compris par les acteurs. Car l'image filmée, parce qu'elle sera associée à d'autres images, refaçonne le discours et l'image que l'acteur s'était octroyé en vue de proposer la meilleure version de ce qu'il tenait à représenter. Ainsi, les caractéristiques du médium impliquent que les personnes filmées acceptent de perdre une part de l'emprise qu'elles

⁴⁴*Ibid.* p. 217.

⁴⁵Wittgenstein. L, (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, (7^e éd. Klossowski. P. trad.) Paris : Gallimard, p. 53.

⁴⁶ Bresson. R, (1997), *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard Folio, p. 27.

ont sur elles-mêmes pour l'abandonner au film. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli⁴⁷, « Il n'y a pas d'image sans séparation d'avec soi-même » (Comolli, 2004, p. 203). De sorte que, en adoptant une approche participative-réflexive, le documentariste permet à l'intersubjectivité qui existait au départ entre lui et l'acteur, de se perpétuer entre l'acteur, sa perception de sa propre image et le spectateur. « En s'en remettant à sa propre image, chacun met son rapport aux autres et à soi-même en abîme » (Bensa. A, 2008. p. 218)⁴⁸.

2.2.1 Approche du réel et malléabilité de la réalité.

Les images d'un film d'auteur sont la réflexion de la sensibilité de celui ou de celle qui les a tournées et montées et du contexte de tournage dans lequel elles ont été réalisées. Elles sont également représentatives de la lecture de la réalité que le ou la cinéaste en a faite au moment de sa création. Le langage sous toutes ses formes, mais privilégions ici le langage filmique, est, entre autres, le résultat d'un certain rapport au monde lié à la culture, à l'environnement et aux usages. Du reste, c'est en fonction de ces mêmes paramètres que le spectateur appréhendera le film. La dissociation entre toutes choses, en particulier si elle est appliquée aux champs communicationnels et artistiques, empêche ou réduit la complexité inhérente à la création. C'est ce dont il est question dans cette proposition de Noam Chomsky⁴⁹ lorsqu'il parle du langage. Ceci pourrait constituer une belle introduction à la définition de la création.

« Les études poussées sur le langage qui furent accomplies sous l'influence du rationalisme cartésien ne purent pas apprécier l'aspect abstrait des structures qui sont « présentes à l'esprit » (...) Elles ne purent pas non plus apprécier la longueur et la complexité de la chaîne d'opérations qui rattachent les structures mentales exprimant le contenu sémantique de la séquence à la réalisation physique. » (Chomsky, 2001. p. 65,66.)

⁴⁷ Comolli. Jean-Louis, (2004) *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Verdier.

⁴⁸ *Op.cit.*

⁴⁹ *Op.cit.*

L'acte de création, ou de mise en forme d'une vision multiple d'un univers donné, implique une volonté de mettre en relief ce qui est devenu ordinaire, les choses simples, et de les transposer dans une nouvelle sphère perceptuelle. Comme le disait Victor Chlovsky⁵⁰ dans sa réflexion sur l'art poétique « les gens qui vivent au bord de la mer s'habituent tant au murmure des vagues qu'ils ne l'entendent jamais ». Le travail du cinéaste consiste à isoler des fragments du monde, à les reconfigurer et à montrer entre autres, une part invisible de ce qui est perçu dans l'instant. Il modifie ainsi « le murmure des vagues » et le redonne à entendre sous une autre forme. Pour se faire, il assemble les sons et les images en fonction de ce qu'ils signifient à ses yeux mais aussi, dans la perspective de leur association interne. Sa réflexion est multiple parce qu'elle ne mobilise pas strictement l'épistémologique et le rationnel, elle fait aussi appel au physique, au perceptuel et à l'inconscient. En ce sens, elle rejoint la complexité du langage évoquée plutôt par Noam Chomsky.

Ainsi, l'écart qui sépare l'expérience du réel de sa représentation à l'écran, implique que le cinéma documentaire utilise un langage qui interpelle et retraduit l'expérience sensible qui a eu lieu. Bien que la présence de la caméra établisse une distance avec l'expérience de la réalité, elle nous enjoint à trouver un ancrage dans cette expérimentation. On trouve ici un jeu de balancier entre le réel et sa représentation, entre le sensible et le dicible, entre l'acteur incarné et sa performance. Comme le dit Laplantine⁵¹ au sujet des possibilités ouvertes par la dualité de la photographie et du cinéma « Elles sont traversées par une tension continue entre la réalité et l'irréalité, la science et l'art, la technique et la magie. Elles se constituent et se transforment en réactivant la dimension archaïque du double. » (Laplantine, 2009. p.165). Entre l'expérience du film et l'expérience de la réalité se crée alors un espace où l'écoute et

⁵⁰ Cité par Noam Chomsky, (2001) *Le langage et la pensée*. Paris : Payot et Rivages.

Noam Chomsky explique que Victor Chlovsky développa, au début des années 1920, l'idée que la fonction de l'art poétique est de rendre étrange l'objet décrit.

⁵¹ *Op.cit.*

la manière de voir peuvent se transformer. La brèche créée par cette pensée du milieu dépasse les conventions de tout ordre et permet de créer des liens improbables et poétiques entre des réalités de prime abord inconciliables. Laplantine⁵² soulignait « qu'une pensée du entre et de l'entre-deux est une pensée de la vibration et de l'oscillation, dans laquelle il n'est plus question de codes, de règles, ni même d'usages sociaux supposant encore un contenu, mais de manières ».

La manière dont se succèdent les images détermine l'évocation du temps dans le film. Par le biais du montage, on ordonne les images du film qui montrent les choses qui sont dites. On sélectionne, magnifie, amplifie aussi les liens, parfois ténus, qui existent entre ces choses, et on montre également ces choses sans les dire. Le son amène un contre point à cet agencement, il l'équilibre dans le sens où le conduit le cinéaste. Le rythme externe de l'agencement des images et du son influe sur la fluidité de la version de la temporalité qui est proposée tandis que leur rythme interne a trait à la pulsation de ce qui ne peut se dire. Comme l'écrit Laplantine⁵³ « Le cinéma explore les liens infimes entre l'espace et le temps lequel s'inscrit sur l'écran. Il est un art de l'espace qui consiste à montrer le temps ».

Le cinéma documentaire, lorsqu'il fait appel au sensible, ne présuppose pas mais accueille. Il requiert de porter une attention particulière au détail, au petit, au fragile. Tant d'un point de vue relationnel⁵⁴ que technique, il veille à préserver les infimes sensations dont sont constituées nos interactions. D'un fragment d'existence banale, du gros plan d'une brindille, du son d'une rivière, qui ont chacune leur musicalité propre,

⁵² Laplantine F. (2003), *De tout petits liens*, Paris : Mille et une nuit. p.271.

⁵³ *Ibid.* p.209.

⁵⁴ Ceci comprend tous les acteurs, incluant le ou la cinéaste et l'équipe technique si elle existe.

peut émerger la spécificité de ce qui est unique. Comme l'écrit Wittgenstein⁵⁵ « les choses les plus importantes pour nous sont cachées à cause de leur simplicité ».

C'est dans cette perspective que *WACHIYA* a été édifié et c'est donc par sa mise à l'épreuve de la réalité sensible que ce documentaire politico-poétique propose une certaine compréhension du monde.

2.2.2 Médiatisation, expérience, relation et création.

Il convient qu'un clivage existe entre la temporalité réelle, qui a eu lieu lors du tournage et le temps purement cinématographique qui rythme le film.

Filmer, implique entre autres de montrer l'humain dans sa corporalité, dans le mouvement, dans ses interactions sociales parfois discrètes. Il ne s'agit pas d'un regard fixe et inquisiteur mais de rendre possible une pratique de la durée ou le mouvement intervient telle ⁵⁶ « une articulation entre le temps et l'espace ». (Piault, 2018, p.226).

Le mouvement dans et par le film a créé une révolution conceptuelle en ce qui a trait à l'héritage culturel des sociétés. Ce qui était constitué par les monuments et les objets est devenu aussi un patrimoine immatériel qui retransmet des valeurs, des comportements, des gestes et des fragments de vie.

Le film entraîne le spectateur dans cette fraction d'une version de la réalité qui induit une rencontre entre le réel et l'imaginaire mais aussi, une possibilité d'échanges et de convergences.

⁵⁵ Wittgenstein. L, cité par Noam Chomsky, (2001) *Le langage et la pensée*. Paris : Payot et Rivages p. 65.

⁵⁶Piault, M. H. (2018). La transaction audiovisuelle: Pour une anthropologie hors-texte. *L'Homme*, (226), 103-140.

Comme l'écrit Laplantine, ⁵⁷ « Chaque image s'inscrit dans une histoire sociale et culturelle, a une histoire qui lui est propre, et enfin, entretient une relation chaque fois singulière avec celui qui la regarde : il n'y a pas d'image sans regard ». (Laplantine, 2009, p.156). Il serait donc vain de prétendre que le langage filmique puisse être la réflexion d'une connaissance unique et consensuelle. Ceci reviendrait à oblitérer les propositions du réel qu'il rend possibles grâce à la triangulation des points de vue qu'il génère entre les acteurs, le ou la cinéaste et les spectateurs. Le cinéma n'est pas une science objective, c'est un art. Cependant, au fil du temps, le cinéma documentaire a partagé des visées et des remises en question communes avec les sciences humaines telles que l'ethnographie et l'anthropologie, l'un étant amené à faire usage de l'autre. Dans les deux cas, il est question d'un aller-retour qui inclus tous les niveaux communicationnels, la parole, bien entendu, mais aussi le langage du corps, les émotions et tout ce qui relève de ce champ plus vaste qu'est le sensible. C'est dans ce sens que c'est inscrite la démarche qui a conduit à la réalisation de *WACHIYA* : il s'agit d'une approche qui propose la formulation de perspectives multiples, qui rend compte de l'indéfini et qui questionne l'espace et le temps. Comme l'énonce Marc-Henri Piault⁵⁸,

« Le passage à l'audiovisuel va au-delà de la construction et de l'élaboration de ce qu'est l'espace filmique comme espace de fixation du mouvement social et du temps social. C'est également une mise en perspective et un point de vue qui se laisse percevoir, une démarche qui se réfléchit. Le regardant se laisse atteindre comme tel à travers ce qu'il donne à voir ». (Piault, 2018, p.22)

Le cinéaste, lorsqu'il décide d'aborder sa démarche en acceptant d'emblée l'intersubjectivité qui s'établira entre lui, les acteurs, l'espace et le temps, crée un terrain propice à l'élaboration de plusieurs thèses qui pourront se répondre. Il ouvre

⁵⁷ *Op.cit.*

⁵⁸ *Op.cit.*

ainsi son exploration à tous les possibles. En ce sens, l'utilisation à posteriori de la voix off d'une narration contreviendrait à la possibilité d'agencer ces perspectives multiples. En effet, tenter « d'unifier » la réalité sous la gouverne d'une voix qui la chapeaute, aurait pour effet de réduire cette représentation de la réalité à l'idée que le narrateur s'en fait, ce qui conséquemment, instrumentaliserait les acteurs et le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Ainsi, la voix off serait au film ce que la légende est à la photographie, elle enjoindrait à une interprétation unique du sens de l'image. Afin d'éviter cet écueil et par respect pour les acteurs du film et la nation crie, il a été choisi que seules les voix des protagonistes qui se racontent soient constitutives de la trame de l'histoire sur laquelle s'appuie le film *WACHIYA*.

Une démarche qui adhère à l'idée d'adopter simultanément plusieurs perspectives, postule que les réalités qu'elle aborde aient un caractère incertain, parfois même antinomique. Arrimer ces différents aspects du réel demande d'épouser une posture souple, malléable et allusive qui la rende propice à faire émerger de cet amalgame de réalités une connaissance plus vaste et surtout plus profonde. Comme le souligne Alban Bensa⁵⁹, « l'approximation des rapports sociaux, leur possibilité de retournements, de transgressions ou d'effondrements constituent des données premières qu'aucune construction symbolique sophistiquée ou projet politique généreux ne sauraient entièrement masquer. » (Bensa, 2008, p.226).

Cette approche du cinéma documentaire, qui tient compte du mouvement dans toutes les sphères de sa construction, instruit la pensée qu'il ne saurait exister de ⁶⁰« réalité en soi » (Boukala, M. et Laplantine F. 2007, p. 87) mais uniquement des aspects du réel qui se développent en relation et de manière processuelle. Parallèlement, cette méthode

⁵⁹ *Op.cit.*

⁶⁰ Boukala, M. et Laplantine, F. (2007). Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), 87-105. <https://doi.org/10.7202/014115ar>. p.87.

enjoint à une intensification du regard et de la perception en général, aussi bien pour ceux qui font partie de la création cinématographique que pour le spectateur. Cette acuité particulière qui a parfois l'effet d'un microscope sur les choses, commande de développer une rigueur d'observation et d'attention qui rend possible une recherche et une création multidimensionnelle.

On peut considérer que le spectateur accepte d'emblée d'entrer dans le monde d'un film documentaire lorsqu'il décide d'assister à sa projection ou à sa diffusion. Parce qu'il fait face à⁶¹ « *l'image* du réel médiatisé par un *dispositif visuel* » (Piault, 2018, p. 124.) et qu'il s'agit d'une mise en forme qui se veut captivante de l'interrelation entre plusieurs réalités, le spectateur tend instinctivement à croire à la fidélité de la représentation qui lui est proposée. Tous les éléments se combinent pour qu'il ne perçoive plus la différence entre le voir et le montrer.

Pourtant, contrairement à l'intention de la télévision qui se veut objectivante, l'une des tâches traditionnelles du cinéma documentaire serait d'être critique. Il est nécessaire de spécifier ici que bien qu'il fût adapté au format télévisuel de 52 minutes requis pour sa diffusion à la télévision de Radio-Canada, *WACHIYA* demeure essentiellement un film documentaire. J'ai bénéficié d'une entière liberté en ce qui a trait à sa réalisation, tant sur le plan de la forme qu'au niveau du contenu. Aucun compromis n'est venu altérer l'essence de ce projet. Si tel avait été le cas, d'autres avenues auraient été explorées afin de finaliser l'œuvre et de la diffuser dans un contexte différent. De sorte que *WACHIYA* invite le spectateur à remettre en question l'illusion d'objectivité dont il était question plus tôt, car il expose de façon évidente que ce qui montré et donc aussi caché, est la résultante des choix de la cinéaste.

⁶¹ *Op cit.*

Ainsi, la tension qui est créée dans un film ne peut pas être réduite à une simple métaphore car de fait, il s'agit d'une manière de créer la pensée. Dans cette même optique, cette recherche s'inspire de l'attitude scientifique de Marcel Mauss lorsque celui-ci écrivait ⁶²« L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux (...) Et c'est aux rapports de la représentation avec la pratique que nous devons faire attention, et non pas simplement à l'étude de la pratique » (Piault, 2018, p. 88.). Les relations créées lors de la production d'un documentaire entre le cinéaste, les acteurs et le monde revêtent un caractère improbable. Généralement, elles sont initiées par le cinéaste auprès d'acteurs qui ne l'ont pas sollicité et pour lesquels le film n'est pas une méthode de transmission des connaissances privilégiée. Le film expose donc une vision des résultats possibles de ces interrelations. Il met en scène des dimensions sensibles qui se sont développées entre les acteurs et le monde, entre les paroles, les silences et le son, entre la lumière et la couleur, entre le très proche et le vaste... ⁶³ « Il s'agit – et ce n'est pas là un aspect – d'une mise à disposition *sensible* du sensible, d'une présentation *perceptible* du perçu, enfin d'une approche visible et audible des sentiments et des relations » (Piault, 2018, p. 24.). Mais l'expérience du film se poursuit au-delà, puisqu'il est ensuite réinterprété par les spectateurs et par les protagonistes eux-mêmes. L'entièreté du processus convie donc, comme le proposait Marcel Mauss précédemment, à une réflexion constante sur l'aspect transactionnel qui existe entre la représentation et la pratique. Cette réflexion est d'autant plus pertinente qu'elle contrevient à la tendance d'une certaine universalisation des formes de discours induite par les technologies et les plateformes médiatiques. Comme le disait Jürgen Habermas⁶⁴à propos de l'universalisation :

Cette universalisation promise-imposée impliquerait, croit-on, la prédictabilité sinon l'organisation d'une unicité' de la compréhension,

⁶² Piault, M. H. (2018). La transaction audiovisuelle: Pour une anthropologie hors-texte. *L'Homme*, p.88
⁶³*Ibid.* p. 24.

⁶⁴Habermas J. (1978), *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé.* (J. Lacoste, trad.). Paris : Payot. (Publication originale 1973).

fondée sur l'assertion de la réalité du vrai ou de la véracité d'un réel qui serait univoque, d'un sens et d'une totalité. (Habermas, J.,1978)

La technologie numérique, toujours plus légère permet de produire des images « claires et nettes », évidentes, et facilite de plus en plus la diffusion en direct de ces images. L'immédiateté de la diffusion et cette « transparence de l'image » transforment le degré de distanciation du spectateur face à ce qui lui est montré et dès lors, son rapport à l'image. Que ce soit devant un reality-show, des publicités, des jeux télévisés ou une émission d'actualité, le spectateur est confronté à une saturation du *voir* et de l'*entendre*. Parce que ces formes de représentation éliminent les nuances, éclairent les zones d'ombre, accélèrent le rythme, coupent les silences et ne font pas d'espace à ce qui est *entre*, elle laisse présupposer que ce qu'elle propose ne fait aucun doute, qu'il ne se trouve là aucune ambiguïté. « ⁶⁵ Les images tendent à se substituer à la réalité, laquelle n'existe plus que par ce qu'elle nous montre. » (Laplantine, 2009, p.167). Ce type de production visuelle cloisonne les images dans une version unique de leurs possibles interprétations. Elle ne donne plus au spectateur qui regarde ces images, la possibilité d'imaginer.

⁶⁵ *Op.cit.*

CHAPITRE III
CADRAGE ET MÉTHODOLOGIE
CINÉMA VÉRITÉ, CINÉMA DIRECT ET WAPIKONI

Ma réflexion théorique s'est penchée sur l'histoire récente de la nation crie et sur la relation qui existe entre l'ethnographie contemporaine et certaines approches du documentaire cinématographique. Nous proposons de poursuivre ce questionnement en mobilisant des notions qui s'intéressent à l'intersubjectivité qu'induit la rencontre. Ces notions ont une influence sur la représentation de soi dans le film, sur l'éthique, l'esthétique et la malléabilité du réel. Nous tentons ainsi d'examiner comment celui-ci peut se traduire au sein de différentes pratiques cinématographiques. Cette démarche vise à dégager de ces sous genres documentaire, les principes et les causes qui correspondent à la posture épistémologique adoptée lors de la création de *WACHIYA*.

Du « cinéma vérité » de Jean Rouch on retiendra son rêve de pouvoir tourner son film seul, avec un équipement léger. Bien que Jean Rouch anticipât que le fait de tourner seul, paradoxalement, ne lui accorderait pas la même disponibilité. En effet, cette manière de faire permet difficilement d'éluder la présence de la caméra, de la rendre suffisamment familière aux protagonistes du film pour qu'elle puisse révéler naturellement certains aspects de la réalité. Il sera donc exposé parallèlement comment est-ce que cet obstacle a été contourné lors de la mise en œuvre de *WACHIYA*. Ensuite, il sera question du cinéma direct de Michel Brault, qui a collaboré avec Jean Rouch et dont le cinéma partage plusieurs similitudes avec le cinéma vérité. On exposera pourquoi, d'un point de vue technique, la méthode utilisée pour réaliser *WACHIYA* diffère passablement de la mobilité du cinéma direct. En même temps, on verra ce que le cinéma direct a en commun dans sa manière de rendre sensible la légitimité des protagonistes qui font partie du projet et devant lesquels on se trouve.

Dans un troisième temps, on se penchera sur le cinéma-intervention de Wapikoni Mobile. Ici, les similitudes avec *WACHIYA*, ne se situent pas au niveau de la démarche mais sur le plan de l'esthétique, du sujet et de la façon de raconter.

Afin d'expliquer les principes et les causes qui ont déterminés la mise en œuvre de *WACHIYA*, On se penchera sur *Moi, un noir* de Jean Rouch (1958), *Les Ordres* de Michel Brault (1974), plusieurs courts métrages de Wapikoni mobile, tout en se référant également à d'autres films de Michel Brault⁶⁶ et de Jean Rouch.

3.1 Jean Rouch - *Moi, un noir*.

Moi, un Noir, trace le portrait de jeunes migrants nigériens qui ont quitté leur terre pour chercher un travail à Treichville, faubourg d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Oumarou Ganda (*alias* Edouard G. Robinson), Petit Touré (Eddie Constantine), Alassane Maiga (Tarzan), Amadou Demba (Élite), Seydou Guede (Facteur), et Karidyo Daoudou (Petit Jules) sont les protagonistes d'un film dans lequel ils jouent leur propre rôle. Ainsi, reproduisent-ils le fil de leur vie quotidienne ponctuée par la recherche, tous les matins, de petits emplois mal payés dans le port d'Abidjan, de leurs virées à la plage, de leurs sorties dans les bars le soir venu, mais aussi, de ce qu'ils rêveraient d'être ou d'avoir et surtout, de ce qu'ils en pensent et de comment ils le vivent. *Moi, un Noir* est un des rares film de l'époque qui expose à la fois, d'une manière explicite, le colonialisme en Côte d'Ivoire et du même souffle, avec sensibilité, la philosophie plutôt joyeuse de ceux qui en sont tributaires.

3.1.1 Approche participative réflexive

Pour réaliser *Moi, un Noir*, Jean Rouch, réalisateur et ethnologue, a passé plusieurs mois en compagnie de ceux qui allaient devenir les protagonistes de son film. Il s'est octroyé le luxe de prendre le temps. Ce n'est qu'en procédant de la sorte que la

⁶⁶ *La Lutte* (1961), *Les Raquetteurs* (1958), *Les Enfants du silence* (1962)

confiance et l'intimité nécessaire à ce genre d'entreprise peut s'installer. Lorsque l'aventure du tournage a débuté, les « personnages » se sont attribués des pseudonymes de héros. Jean Rouch a dit au sujet de son film « J'ai pensé qu'on pourrait aller plus loin encore dans la vérité si, au lieu de prendre des acteurs et de leur faire interpréter un rôle, on demandait à des hommes de jouer leur propre vie. Et ce fut « *Moi, un Noir.* »⁶⁷.

La mise en œuvre de ce type d'expérimentation requiert de laisser place à l'improvisation et donc à la même malléabilité dont il était question plus avant dans la partie théorique, lorsque l'on traitait de la création de liens improbables et poétiques entre des réalités de prime abord inconciliables. Plus concrètement, on peut penser que l'emprisonnement d'Eddie Constantine durant le tournage faisait partie des imprévus avec lesquels Jean Rouch aura dû composer. Mais c'est plutôt sur le plan de la construction du film, de la différence entre la réalité que le personnage d'Oumarou Ganda aurait pu vivre et celle qu'il aurait voulu vivre, que peut émerger ce portrait sensible de sa condition de migrant. Dans la même optique, ce genre de production cinématographique implique une flexibilité et une légèreté de l'équipement technique qui était encore en devenir au moment du tournage du film. Bien que Jean Rouch ait utilisé une caméra légère⁶⁸, le son synchrone n'existait pas encore. C'est pourquoi après avoir monté le film, il l'a projeté à ses acteurs et leurs a demandé de se doubler, les laissant libre de se commenter. De cette manière, il exposait sa démarche tant aux protagonistes du film, en construisant sa narration à partir de leurs commentaires et de leurs mises en question, qu'aux spectateurs, témoins de cette altérité qui leur était

⁶⁷ Jean Rouch. (2021, 12 janvier). Dans *Wikipédia*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Moi,_un_noir#cite_note-objcine-3048-2

⁶⁸ *Petite caméra 16 mm Kodachrome*

présentée. C'est cette posture originale que Piault⁶⁹ qualifie d'*accompagnement phénoménologique* et qu'il perçoit comme

Une tentative constamment en cours, toujours à remettre en œuvre, pour comprendre la différence en s'approchant si près que l'on ressent vivre l'autre avec qui s'engage le dialogue, se développe la conversation. L'Autre ethnologisé n'est plus une curiosité archéologique, il prend le statut d'un sujet et il peut commencer à parler non seulement pour lui-même mais surtout s'adresser à nous. (Piault, 2004, p.7)

Bien que la forme de *WACHIYA* soit très différente de *Moi, Un Noir*, l'approche du sujet, le rapport humain engagé avec les personnages et la manière dont le projet s'est déployé comportent de nombreuses similitudes. Contrairement à Jean Rouch, parce que je ne suis pas ethnologue, je n'aurais pas eu les moyens de passer beaucoup de temps à rencontrer et à tisser des liens avec les protagonistes avant la mise en œuvre du film. Ce processus a donc eu lieu en amont, pendant les 6 années durant lesquelles mon travail de caméraman pour l'émission *Maamuitaau* m'a amenée à tourner dans toutes les communautés cries de la Baie James en compagnie de Melissa Saganash⁷⁰ qui réalisait les reportages, de Flora Weistchee qui était journaliste et sporadiquement, de Pakesso Mukash qui présentait et traduisait le programme. Durant ces voyages, j'ai eu la chance de rencontrer une bonne partie de la famille de chacun, de tisser des liens plus ou moins étroits selon les personnes que je côtoyais et de m'intégrer suffisamment à l'équipe et au milieu pour être reconnue et jugée digne de confiance par les protagonistes que j'ai approchés par la suite, afin de les inviter à faire partie du film *WACHIYA*. Le seul personnage que je n'avais pas rencontré personnellement était Steve Ratt. J'avais contacté un ami géologue qui travaille souvent sur le territoire Eyou Estchee pour lui demander s'il connaissait un chasseur qui accepterait de faire partie du projet. Il a communiqué avec Steve Ratt et celui-ci a accepté d'emblée car il

⁶⁹ Piault, M. H. (2004). Une attente incessante. *Cahiers d'études africaines*, (175), 493-505. p.7.

⁷⁰ La nièce de Roméo Saganash

« savait » qui j'étais. C'est entre autres grâce à ces nombreux retours sur le terrain, au fil des ans, qu'ont pu s'établir la confiance, le dialogue et l'intersubjectivité nécessaires à l'approche réflexive qui a façonné la réalisation de *WACHIYA*. Ici, la proximité relève du degré d'intimité des relations humaines cultivées entre la cinéaste et les acteurs. Et non, à l'instar du « cinéma vérité », de la proximité de la caméra qui s'approche des protagonistes et s'intègre au milieu filmé dans l'intention de déclencher des réactions et de mettre en lumière des façons de penser. Nonobstant le type de proximité choisie, tant pour *Moi un Noir* que pour *WACHIYA*, on peut dire qu'il s'agisse de la mise en scène d'une altérité partagée. Dans les deux cas, on peut noter que la relation sensible entre tous les protagonistes⁷¹ convoque le respect et une certaine forme de liberté. Ceci correspond au souci d'honnêteté de la posture épistémologique adoptée par les cinéastes des deux films. La sensibilité particulière dont Rouch a su faire preuve dans « *Moi, un noir* », son écoute participative, plus qu'attentive du sujet dans sa globalité et la facture « nouvelle vague » amenée pas la post synchronisation qui additionne les commentaires du protagoniste à ses propres actions, ajoute au film une dimension réflexive particulièrement intéressante que j'ai tenté de faire émerger d'une autre manière dans *WACHIYA*. Comme le résume bien Marc Henri Piault au sujet de Rouch⁷² :

Rouch a pris au sérieux les valeurs de l'autre. Il n'a pas uniquement cherché à montrer et à expliquer, à faire comprendre et éventuellement interpréter, il a tenté de rendre sensible la légitimité absolue du Je spécifique devant lequel il se trouve. Sans aucun doute a-t-il bien retenu la leçon rimbaldienne et c'est parce que pour lui Je est en permanence un autre improbable, malléable, qu'il est capable de rencontrer l'Autre comme un Je à part entière. (Piault, 2008, p. 217)

⁷¹ « Tous les protagonistes » inclant les réalisateurs et l'équipe technique.

⁷² *Op.cit.*

3.1.2 Les marges de manœuvres du tournage sans équipe.

Il y a deux raisons pour lesquelles la caméra de *WACHIYA* était peu souvent à l'épaule. D'une part, à cause du contexte et de la manière dont les protagonistes voulaient prendre leur place dans le film et d'autre part, parce qu'il n'y avait pas d'équipe technique. J'ai tourné la majeure partie du documentaire seule. Les raisons de l'absence d'équipe technique étaient principalement d'ordre financier car les coûts de transport sont élevés pour se rendre en tournage dans les territoires autour de la Baie James, particulièrement lorsque s'ajoute le poids de l'équipement. Le choix se situait donc entre, attendre d'avoir un budget ou réaliser le projet avec les moyens disponibles. Ce choix de travailler sans budget et sans garantie de diffusion préalable, a eu une incidence palpable sur la démarche, sur la forme et, par extension car ils ne peuvent être dissociés, sur le discours de *WACHIYA*. Le fait de ne pas avoir à « rendre de compte » octroie une liberté en termes de contenu et de temps mais aussi, une plus grande faculté d'adaptation aux impondérables à caractère techniques, contextuels et relationnels⁷³. Dans une entrevue qu'ils ont accordée à Gilles Marsolais⁷⁴, Jean Rouch et Michel Brault parlent de cette même méthode.

— *24 images : Comment fonctionnez-vous dans la structure de production actuelle ? Vous avez sûrement, comme d'autres cinéastes, des problèmes de financement et de diffusion.*

— Jean Rouch: J'emploie une méthode qui consiste à ne jamais chercher la diffusion avant de faire un film. On le fait, puis on le vend après. Sans faire une étude de marché avant ! (Marsolais, 1989, p.23.)

Il n'est pas question ici de prétendre que la liberté de la forme et du propos du film soient conditionnels au fait de le réaliser sans budget mais comme le disait Brault au cours de la même entrevue : « Nous, en 1960, on n'avait pas de fric non plus. On n'avait

⁷³ Il sera question de cette « marge de manœuvre » dans le Chapitre IV *Pratique et adaptation de la méthodologie sur le terrain*.

⁷⁴ Marsolais, G. (1989). Entretien avec Jean Rouch. *24 images*, (46), 23–25. p. 23.

même pas les caméras qu'il fallait pour tourner décemment. Quand on a l'énergie pour faire quelque chose, on n'a qu'à le faire! »⁷⁵

Contrairement à la méthode du cinéma direct, le tournage sans équipe technique ne peut être réalisé à l'épaule si le contexte commande d'être un long moment à l'écoute de l'autre, dans l'intimité d'un dialogue profond et qu'il est opportun de faire oublier la présence de la caméra. Les protagonistes de *WACHIYA* avaient de longues histoires à raconter. Il s'agissait de leur histoire personnelle et de l'histoire récente de leur nation et de leur territoire. Les entrevues ont donc été faites au trépied car ce procédé permettait aux protagonistes d'être pleinement présent l'un à l'autre et d'être très concentrés sur ce qui était en train de se dire. En effet, le simple fait de regarder sporadiquement le moniteur pour s'assurer de l'esthétique du cadrage, instaure une brèche dans l'écoute qui crée une micro-rupture dans le dialogue. Pourtant, Jean Rouch⁷⁶ aurait aimé pouvoir tourner seul si les moyens techniques avaient été disponibles à ce moment. Bien que les questionnements de Rouch concernant le son ne soient plus d'actualité, il avait présumé d'emblée les défis auxquels le fait de tourner seul l'auraient confronté. : « Mon rêve serait d'être seul, l'œil rivé à cette nouvelle caméra 16mm. Insonore et portative que vient de sortir un laboratoire français, mon magnétophone sur le ventre, mon micro sur la tête. Mais ce n'est pas possible... Le son serait souvent inutilisable et mon équipement me rendrait moins disponible » (Rouch, 1960).

On peut, tel qu'énoncé précédemment dans la partie théorique, trouver des analogies entre la méthode de l'ethnologue qui adopte une posture participative réflexive et du

⁷⁵ *Ibid.* p. 24.

⁷⁶ Jean Rouch cité par Moulin. R-J. (1960), *Entretien avec Jean Rouch*, Paris : Les lettres françaises, (812). Dans : Bouchard, V. (2009). Cinéma direct et dispositifs légers et synchrones, comparaison Rouch/ONF. In *Colloque International Jean Rouch organized by le Comité du Film Ethnographique (CFE)*, Paris, France, p. 5.

cinéaste qui tourne seul dans une communauté. C'est au sein de cette zone de sensibilité commune que s'établit l'interrelation entre les protagonistes et le monde dans lequel ils se trouvent. La compréhension qui émerge de cette posture multiple et mouvante est possiblement plus représentative de la réalité vécue par les parties que ce qui pourrait émerger d'un discours aux visées objectivistes. En effet, lors de la mise en œuvre de *WACHIYA*, ce procédé a eu une incidence sur l'amplitude de la recherche en ce sens que celle-ci ne s'est pas limitée au discours des protagonistes et aux données historiques répertoriées mais aussi, a une appréhension physique du territoire qui relève autant de l'ordre du rationnel que de celui du sensoriel et du ressenti. Ce processus a donc influé sur l'évolution de la démarche et de la compréhension réciproque, ce qui a conduit à une transformation au sein de l'interrelation et du résultat de la création. Cette citation de Piault⁷⁷ qui commence par une phrase de Jean Rouch illustre de manière presque poétique la modification qui s'opère chez les protagonistes qui privilégient ce type de démarche.

Sur le terrain, le simple observateur se modifie, il n'est plus, quand il travaille, celui qui saluait les anciens à l'orée du village... ». Lent cheminement d'une initiation plus ou moins volontaire, plus ou moins décidée, plus ou moins consciente : l'avancée en connaissance ne dépendra que de la pertinence et de la profondeur des questions posées, elle reste constamment à portée du désir de chacun. (Piault, 2004. p.5.)

3.2 Michel Brault, *Les Ordres*.

En octobre 1970, le gouvernement canadien de Pierre-Élliott Trudeau promulgue « la loi des mesures de guerre » pour donner suite à des revendications et actes terroristes du FLQ (Front de Libération du Québec). À cette occasion, plus de douze mille policiers et soldats ont été déployés sur le territoire du Québec. Ils ont effectué des milliers de perquisitions sauvages. Cette mesure a conduit à l'arrestation de 500

⁷⁷ *Op.cit.*

personnes dont certaines sont restées incarcérées jusqu'à trois mois avant d'être relâchées sans qu'aucun chef d'accusation ne soit porté contre elles. Michel Brault, a recueilli les témoignages d'une cinquantaine de ces personnes. C'est sur la base de ces témoignages qu'il a édifié sa « fiction documentée⁷⁸ » : *Les Ordres*.

3.2.1 Fiction, vie réelle et brèche d'où émerge une version de la réalité.

Ici, Brault n'a pas cherché à analyser les causes politiques de ces événements mais plutôt, à focaliser sur les abus de pouvoir qui font craindre pour l'avenir de la démocratie. Dès le départ, il clarifie ses intentions en exposant au spectateur la méthode qu'il a choisie pour édifier son film. Il établit explicitement la distance qu'implique cette reconstruction des événements en faisant se présenter l'acteur et le rôle de la personne réelle que celui-ci va interpréter : « Je m'appelle Hélène Loiselle et dans le film, je joue le rôle de Marie Boudreau » comme le souligne Gilles Marsolais⁷⁹, « Ce témoignage qui va de l'individuel au collectif, conserve toute sa crédibilité ». (Marsolais, 1996, p. 19.).

La stratégie narrative mise en place dans *Les Ordres* puise son efficacité dans les différents dispositifs dont elle se sert. Édifiée sur la base de faits réels, l'histoire, bien que tournée d'une manière qui rappelle le documentaire, ne prétend pas être une reconstitution objective des faits. Il est évident pour le spectateur que le montage résulte d'un choix parmi certains segments faisant partie des témoignages dont Michel Brault était dépositaire. En effet, ces histoires désolantes n'ont pas été illustrées dans leur intégralité. Ainsi le film établit-il des rapports subtils entre le commentaire et le témoignage. Il actualise également des événements passés en les faisant jouer au

⁷⁸ Expression inaugurée par Gilles Marsolais dans son article: Michel Brault, cinéaste exemplaire - à propos de son film « *Les Ordres* », *Vie des Arts*, (78), printemps 1975.

⁷⁹ Marsolais, G. (1996). « Repousser les faux maîtres... » / *Les Ordres*, Michel Brault (Québec, 1974). *24 images*, (81), 17-19. p.19.

présent et il représente les personnages sur un mode réflexif, lorsque ceux-ci commentent en voix off leur incarcération. Se faisant, Brault opère à une réorganisation du temps et d'une partie de la chronologie des événements, ce qui crée une certaine distanciation qui vise à engager la réflexion du spectateur. Comme l'énonce Marsolais⁸⁰ au sujet « des Ordres »

À travers un réseau complexe de situations fondées sur le principe d'inclusion et d'exclusion du personnage et de sa voix, ainsi que sur la distance entre l'acteur et son personnage et entre celui-ci et la situation qu'il est ou a été amené à vivre et à commenter, se trouve favorisée une double prise de conscience de l'acteur et du spectateur. Déjà, s'impose l'idée que ce film de « fiction » subvertit la notion traditionnelle de fiction. (Marsolais, 1996, p. 19)

Les faits exposés semblent parler d'eux-mêmes. Ici, la fiction concrétise une certaine réalité. C'est l'intersubjectivité que Brault a établie préalablement, lors de ses entrevues avec les personnes qui ont vécu les événements, qui lui a permis de restituer dans son film une version crédible de ces réalités.

WACHIYA est un documentaire relativement sobre dans sa forme, il ne s'apparente pas à une fiction documentée. De même, la caméra était souvent fixe, elle ne s'est immiscée que rarement à proximité des personnes pour faire partie des événements entrains de se dérouler comme on le voit, par exemple, dans *Les Raquetteurs* de Michel Brault. Alors que la mobilité et la proximité de la caméra participent aux fondements du cinéma direct, *WACHIYA* a pris une forme plus poétique, lente et posée. C'est donc sur le plan de la méthode que *WACHIYA* rejoint le cinéma direct sur plusieurs points, et c'est paradoxalement cette méthode qui a conduit à un résultat de forme divergente. Comme l'énonce François Niney⁸¹ « La question n'est plus de savoir ce que pourrait

⁸⁰ *Ibid.* p. 19.

⁸¹ Niney, F. (2009) *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck. p.40.

bien être un « vrai » documentaire sans mise en scène, mais de savoir comment filmer et montrer au mieux (par quelle forme de mise en scène) telle ou telle réalité » (Niney, F, 2009, p.40.). Michel Brault au cours d'une entrevue qu'il a accordée à Hubert Aquin⁸² en juillet 1961 à Radio-Canada disait qu'il travaillait sans scénario mais avec une structure. Le film *WACHIYA* a été construit de cette manière. La structure était basée sur quelques questions communes posées aux personnages : « Où est-ce que vous êtes né? », « Où est-ce que vous avez grandi? », « Quelle était votre position avant la signature de la Paix des Braves? », « Quelle est votre force? », « Quelle est la force de la nation crie? ». Une partie des réponses qu'on suscités ces questions ont ensuite été entrelacées avec des fragments de tout ce qui s'est dit et ajouté à la conversation en dehors de ces sujets, c'est-à-dire, de ce qui a émergé de l'imprévu de ces rencontres. Il s'est avéré que plusieurs des personnages sont avant tout des conteurs. Mon intention au départ était de les suivre sur le terrain et de les voir agir. Mais pour des raisons différentes, ce n'est pas la posture que désiraient adopter certains des protagonistes⁸³ ou, plus prosaïquement, ce que le contexte me permettait. Par exemple, même si Pakesso Mukash avait donné son accord pour être suivi et filmé à l'arrière-scène lors de son spectacle du nouvel an 2019, l'organisation de la production du Vieux Port de Montréal ne permettait à aucune caméra l'accès aux coulisses. Ce type d'impératifs, additionnés à l'impossibilité de retourner dans les communautés crie de la Baie James durant la pandémie de covid-19 ont influé sur le tournage et conséquemment, sur le montage du film. François Niney⁸⁴ illustre cette mécanique lorsqu'il dit que « Le film documente l'interférence entre l'aventure de son tournage et la réalité qu'il traverse, qu'il provoque et qui le nourrit et réagit en retour » (Niney, 2009, p.169). De sorte que ma démarche s'est adaptée aux circonstances et que cette faculté d'adaptation est

⁸² Brault, M. (1961, 24 juillet), Interviewé par Hubert Aquin. Entrevue avec Michel Brault. Dans Société Radio-Canada (prod), *Carrefour*.

https://www.youtube.com/watch?v=s2XvCT6LMwY&ab_channel=archivesRC

⁸³ Il sera question de ce « pouvoir des personnages » dans le Chapitre IV *Pratique et adaptation de la méthodologie sur le terrain*.

⁸⁴ *Op.cit.*

devenue partie intégrante du processus créatif et de l'œuvre elle-même. Ainsi, Comme le disait Brault dans l'entrevue qu'il a accordée à Hubert Aquin⁸⁵ « On se rapproche des hommes de science qui eux cherchent quelque chose et qui arrivent à trouver autre chose ».

3.2.2 Gros plans, mouvements, intimité. Est-ce vrai ?

La caméra de Michel Brault s'approche. Il multiplie les gros plans, s'intègre à la foule dans « Les Raquetteurs », à la classe dans « Les Enfants du silence » et reprend cette esthétique dans « *Les Ordres* » et dans « La Lutte ». Comme l'évoque Gilles Marsolais au sujet des Raquetteurs,⁸⁶ « le caméraman a tenté de saisir de l'intérieur un événement (...) en le vivant. Une partie du montage est d'ailleurs effectuée à la prise de vue même, en fonction des réactions du caméraman face à l'événement ». À nouveau, la forme de *WACHIYA* diffère mais la méthode et la démarche restent semblable sur plusieurs plans.

À titre d'illustration, trois exemples peuvent être relevés dans *WACHIYA*. Les scènes de chasse avec Steve et Elijah Ratt ont été « tournées-montées » de manière analogue au tournage de Brault pour « Les Raquetteurs ». Ironiquement, c'est moi qui ai repéré la première perdrix. Ensuite, j'ai tourné sans discontinuer et sans intervenir tout en découpant les images au fur et à mesure du déroulement des événements : gros plan de la perdrix, plan d'ensemble d'Elijah qui charge son arme tandis qu'on entend son père lui prodiguer des conseils hors champs, Elijah tire et la perdrix tombe, déplacement et changement d'angle, Elijah ramasse la perdrix en plan moyen. De la même manière, sans que ce soit prévu, au cœur d'une entrevue que Matthew Mukash était en train de m'accorder, Danielle O'Bomsawin, son épouse, est venue à leur camp de chasse à Waapmagoostui où Matthew m'avait proposé d'aller pour tourner ces images. J'ai donc

⁸⁵ *Op.cit.* Entrevue avec Hubert Aquin.

⁸⁶ Marsolais, G. cité par François Niney Niney, F. (2009) *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Kleincksieck. p. 139.

filmé l'arrivée de Danielle en véhicule « quatre roues ». Elle s'est ensuite assise près du feu à côté de Matthew et s'est intégrée à la conversation. Le seul moment où je suis intervenue était pour lui installer un micro-cravate. C'est ainsi que Danielle O'Bomsawin s'est jointe à l'aventure du film et en est dès lors devenue un personnage.

Le troisième exemple concerne les prises de vues sur le territoire. Ici, il ne s'agissait pas de s'immerger avec l'œil de la caméra dans un événement et dans des interrelations humaines ou politiques, mais plutôt, d'opter pour une appréhension physique et multiple du territoire. Ainsi, la caméraman a établi un rapport sensoriel entre elle et le vaste, les paysages, les rivières et le ciel ainsi qu'avec les microcosmes, en filmant des détails en gros plan, des baies, des plantes, des os, des roches et des plumes. L'intention était de retransmettre au fil du film cette zone de sensibilité qui existe entre les éléments, les choses et les êtres. Comme le disait Andrei Tarkovski⁸⁷ « L'image cinématographique naît pendant le tournage et n'existe qu'à l'intérieur du plan. (...) Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers que lui donne la vie ».

Le scénario de *WACHIYA* a été élaboré à partir du matériel, prévu, imprévu et improvisé qui a été récolté au cours des rencontres et des tournages sur le territoire. Les sons, même lorsqu'il s'agit de sons de nature, ne sont parfois aucunement liés à l'image qui est montrée. La narration résulte d'un entrelacement de fragments d'entrevues qui reflètent, au mieux de ma compréhension, l'essence de la pensée qui émerge des propos de chacun. Et les images du territoire illustrent de manière poétique, micro ou macro, tout ce qui ne peut être montré sous forme d'archives ou d'action. On peut donc se questionner sur le degré d'interprétation des faits dans ce qui est présenté à l'écran. De fait, on peut dire qu'il est question de la « voix » des images qui expriment et

⁸⁷ Tarkovsky, A. cité par François Niney, (2009) *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Kleincksieck p.105.

représentent une certaine version du monde suivant la façon dont elles sont articulées. Cet assemblage met donc en lumière un certain point de vue, ce qui, de facto, suppose qu'il y en ait d'autres possibles. Tel que le disait Michel Brault⁸⁸, « Le cinéma vérité reste l'expression du gars qui le fait (...) On découvre en route des trucs qui viennent s'ajouter au film (...) Et le film devient le film seulement au moment du montage ».

3.3 Wapikoni

Le Wapikoni a été fondé par la cinéaste Manon Barbeau, le Conseil de la Nation Atikamekw et le Conseil des jeunes des Premières Nations. D'une part, il s'agit d'une structure dont les visées sont la médiation et l'intervention sociale au moyen de productions vidéo réalisées par des jeunes autochtones. D'autre part, l'objectif du Wapikoni est la diffusion d'une vision autochtone des problématiques, des préoccupations et des aspects culturels liés aux premières nations. Pour se faire, des studios d'enregistrement et de montage ont été installés dans des véhicules motorisés. Ces studios ambulants permettent aux autochtones du Québec de tourner des documentaires, des vidéoclips et des courts-métrages. En plus de tout l'équipement nécessaire au tournage, à la prise de son et au montage, le Wapikoni mobile est doté d'un projecteur vidéo qui permet d'organiser des projections dans les communautés à la suite de chacune de ses escales. Ici, il est donc question d'une vision et d'un portait de l'intérieur par les personnages concernés, pour eux-mêmes, pour leur communauté et pour un public extérieur. À contrario, le cinéma direct et le cinéma vérité partent d'un regard extérieur qui tente de s'approcher si près de l'autre qu'il lui soit possible de s'intégrer à une réalité qui n'est pas la sienne afin d'en représenter une version plausible, tant aux personnages qui font partie de cette réalité qu'à un public extérieur.

⁸⁸ *Op. cit.* Entrevue avec Hubert Aquin.

3.3.1 Danisse Awashish - *Nipimatisiwin*, Aliss Germain - *Kau-kau-ilniun-aliss*, Abraham Côté - *Deux et deux*, Shawn-Tamien Vachon Mc Kenzie - *Du jour au lendemain*, Manon Chamberland et Eva Kaukai - *Katatjatuuk Kangirsumi (Throat Singing in Kangirsuk)*

Les thèmes récurrents qui émergent du corpus cinématographique du Wapikoni sont l'identité, les tentatives d'acculturation par la population hégémonique de même que les relations intergénérationnelles et communautaires. Il y est également question du territoire et du rapport particulier que les personnes et les communautés entretiennent à son égard, ainsi que des enjeux politiques et économiques qui y sont associés. Des thèmes analogues ont été abordés spontanément par les protagonistes de *WACHIYA*. Cependant, la similitude dépasse l'ordre du contenu car la manière dont les personnages ont exprimé ces problématiques a eu une incidence sur la structure du film et sur la façon même dont cette recherche a été menée.

3.3.2 Plans rapprochés, voix hors champs, représentation, causalité.

Dans *Nipimatisiwin*, Danisse Awashish se décrit elle-même ainsi que le pan de sa culture liée à la danse et à ses ancêtres. Le film a été tourné près d'une rivière, dans la forêt. Tantôt la jeune femme, tantôt sa mère, dansent au bord de l'eau, vêtues de leur costume traditionnel. Des plans rapprochés des arbres, de l'eau et d'autres détails de la nature environnante entrecoupent ces scènes. Danisse Awashish est souvent filmée en gros plan, mais il y a très peu d'images qui incluent son visage. C'est une constante dans les courts-métrages documentaires⁸⁹ du Wapikoni, la représentation des protagonistes passe par ce qu'ils font et par l'environnement auquel ils se sentent connectés, plutôt que par une représentation physique d'eux-mêmes. Les sons de la rivière, des clochettes sur le costume de danseuse Pow Wow et du tambour se chevauchent tandis que la jeune danseuse raconte son histoire en voix off. La crédibilité du propos réside entre autres,

⁸⁹ Ceci exclu les vidéoclips et les courts-métrages de fictions.

dans le fait que la seule distance qui existe entre la protagoniste et son discours correspond au recul qu'elle prend par rapport à elle-même au fil de ses réflexions sur sa culture et sur la transmission culturelle intergénérationnelle. Le fait de préférer au dialogue, l'utilisation de la voix hors champ des protagonistes est un autre facteur récurrent dans la structure des films du Wapikoni. C'est ce qui se dégage du corpus des cinq films cités en exemple ici et du catalogue qui regroupe les productions du Wapikoni en général.

Dans *Kau-kau-ilniun-aliss*, Aliss Germain se raconte. À travers son regard sensible, le film illustre l'importance de reprendre contact avec les passions délaissées par les responsabilités quotidiennes. La méthode qu'utilise Aliss Germain est de filmer et de commenter simultanément ce qu'elle est en train de faire ou de penser. Contrairement au film de Danisse Awashish, sa caméra est toujours mobile. Son propos s'ancre dans l'action immédiate, il décrit l'instant pour ensuite s'étendre à des réflexions plus vastes sur les traditions, la famille, le langage, les relations entre les mots, le territoire et les personnes. Bien que Danisse Awashish décrive son quotidien, elle ne se représente pas physiquement. Elle filme en gros plan les détails de ses actions ce qui les rends presque abstraites. Il n'est pas évident que cette méthodologie soit le fruit de son intention mais cette extrême proximité avec ce qui compose son quotidien et sa manière de le commenter au fil du tournage a pour effet de transformer sa réalité en abstraction poétique. Comme l'explique Laplantine⁹⁰,

L'image crée une forme d'expérience et un mode de connaissance non verbal dans lesquels il y a bien de la pensée mais de la pensée qui n'est pas organisée de manière discursive. Cette pensée du sensible est résolument adiscursive et aconceptuelle. (Laplantine, 2009, p.161)

⁹⁰ *Op.cit.*

Deux et deux d'Abraham Côté est un court métrage de fiction. «⁹¹ Un homme lit un journal : un arbre tombe. Une photocopieuse en marche : un arbre tombe. Au fil des heures, une forêt disparaît ». Bien qu'il date de 2008, ce film a été choisi pour faire partie de ce corpus car il décrit de manière exhaustive la logique de causalité sur laquelle reposent principalement les discours des films du Wapikoni. À titre d'exemple, cette même approche est utilisée par les autochtones du Québec pour la transmission des connaissances traditionnelles ou lors des audiences publiques concernant leur territoire. *Deux et deux* entrelace des scènes du quotidiens qui impliquent la consommation de papier avec des séquences d'abattage d'arbres. Le film commence en musique tandis que, progressivement, les images de la vie quotidienne dans lesquelles le personnage utilise du papier sont doublées par des sons de tronçonneuses. Ici, l'évidence quant à la relation de cause à effet fonctionne et peut difficilement être mise en doute. En revanche, les faits exposés ne sont pas appuyés par des données relevant du cadre scientifique ou de l'expertise. De la même manière, les films du Wapikoni se servent peu de données historiques ou sociales qui pourraient être considérés comme appartenant au domaine de la science. En contrepartie, leurs discours et leurs structures reposent principalement sur l'exemple. De fait, cette méthode réfère aux modes de transmissions orales et empiriques des connaissances qui sont inhérentes aux usages dans les traditions autochtones. Comme le disait Nicole O'Bomsawin⁹², il s'agit d'un patrimoine vivant transmis au fil des générations et dont les récipiendaires deviennent responsables à leur tour.

Du jour au lendemain de Shawn-Tamien Vachon Mc Kenzie et *Katatjatuuk Kangirsumi (Throat Singing in Kangirsuk)* de Manon Chamberland et Eva Kaukai, sont des vidéoclips. Le premier a été choisi pour son contenu qui traite de la colonisation et de l'acculturation qui sont deux sujets abordés avec un point de vue analogue par les

⁹¹ Synopsis ONF

⁹² *Op.cit.*

protagonistes dans *WACHIYA* et le second, a été choisi pour sa forme. En effet, mis à part les prises de vue des chanteuses en gros plan au centre d'un désert de glace, les images illustrent principalement le territoire autour de Kangirsuk l'hiver et l'été. Le fait que toutes les prises de vues de paysages et les plans larges des chanteuses soient filmés à partir d'un drone et soient ponctués par les chants de gorge d'Eva Kaukai et de Manon Chamberland ajoute une puissance au film et à la relation qui s'établit entre le territoire et les chants. Ici encore, le son des voix n'est pas forcément synchrone avec les plans rapprochés des chanteuses.

3.3.3 Influences de l'interrelation entre le thème, la culture des protagonistes et l'environnement sur l'esthétique du film.

On peut relever, tant pour Wapikoni que pour *WACHIYA*, que les thèmes évoqués et la manière dont ils ont été abordés d'un point de vue créatif sont corolaires au sensible dont il était question plus avant. Comme le souligne Hanane Karimi ⁹³:

C'est dans la confrontation de l'universalité formelle du savoir et de la relativité empirique du regard que se situe cette tension dans laquelle s'inscrit le mode de connaissance du sensible. Résolument inductive, l'anthropologie part du *voir* pour parvenir à la constitution d'un savoir en faisant sans cesse retour au *voir*. (Karimi, 2016, p.114)

Conséquemment, on peut penser que la concordance entre les thèmes, les points de vue des protagonistes, le rapport au territoire lors des tournages et la relation qui s'est établie entre chacun de ces éléments, ont pu induire des constantes dans les approches esthétiques utilisées lors de la conception des films de Wapikoni et de *WACHIYA*.

Ces constantes ont eu une incidence certaine sur tout le processus créatif de *WACHIYA* et sur sa forme définitive. La majorité des protagonistes du film sont prioritairement

⁹³ Karimi, H. (2016). François Laplantine, L'énergie discrète des lucioles : anthropologie et images. *Revue des sciences sociales*, (55), 114-115. <http://journals.openedition.org/revss/2098>. p. 114.

des conteurs en ce sens qu'ils ont choisi de s'asseoir et de prendre le temps de raconter leur histoire personnelle et celle de leur nation. L'édification de *WACHIYA* et son rythme se sont modelés à ce qui a émané de ces rencontres en matière de représentation des protagonistes, de leur perception globale de leur environnement conjuguée à la perception qu'en avait la cinéaste, de la cadence induite par les récits des personnages ainsi que par le contenu associé à chaque prise de vue du territoire. Le son joue également un rôle déterminant dans le film. Les voix hors champ sont celles des personnages qui se racontent tandis que le mixage des sons d'ambiance est principalement constitué de sons naturels et de tambours.

3.3.4 Enjeux de diffusion, réflexivité et visibilité.

Les moyens de diffusion et leur accès sont des préoccupations récurrentes pour les cinéastes, quel que soit le type de documentaire qu'ils réalisent. Lorsqu'il est question de donner une voix, il semble légitime d'espérer qu'elle puisse être entendue. Cependant, les stratégies diffèrent selon le genre de documentaire, les possibilités d'accès aux grands médias et la personnalité de chacun. Ainsi, au cours de l'entrevue qu'ils accordaient à Gilles Marsolais⁹⁴ (1989, p.24.), la sensibilité de Jean Rouch et celle de Michel Brault divergeait légèrement à ce sujet. D'une part, Jean Rouch considérait qu'un film présenté à la télévision le transformait une version édulcorée de lui-même en raison des dimensions de l'écran⁹⁵ et du fait qu'en dehors des salles de cinéma, l'attention du spectateur est souvent détournée par des événements extérieurs. Il voyait donc la télévision comme un moyen de promouvoir le film afin de donner l'envie au spectateur de le visionner à nouveau dans les conditions « idéales » que propose la salle obscure. Il faut noter qu'en tant qu'ethnographe, le travail de Rouch consistait également à présenter le film aux protagonistes et à instaurer une réflexivité entre les acteurs et les spectateurs. La projection sur grand écran s'avérait certainement

⁹⁴ *Op cit.*

⁹⁵ En format 4/3 à l'époque.

être un contexte plus propice à l'efficacité de cette méthode. D'autre part, Michel Brault reconnaissait que la qualité de diffusion était supérieure en salle mais son objectif premier était de communiquer au plus grand nombre. Comme il le disait au cours de cette même entrevue⁹⁶ : « Un film à la télévision peut être vu par des millions de spectateurs, tandis que dans une cinémathèque l'assistance se résume à quelques dizaines de spectateurs » (Brault, 1989, p.24). Comme les visées du Wapikoni touchent autant à l'intervention sociale qu'à la visibilité, les stratégies de diffusion qui sont privilégiées dans ce contexte se basent sur des paramètres différents. Comme l'indique Manon Barbeau⁹⁷ : « Le Wapikoni mobile est d'abord un projet de médiation qui vise à donner confiance, à donner la parole, mais aussi – et surtout – à rendre visibles ces peuples trop longtemps confinés dans l'ombre » (Barbeau, 2021. Paragraphe 10.). Effectivement, ce n'est que tout récemment que les grands médias ont mis en place au sein de leur programmation, une structure qui permette aux réalisateurs des premières nations d'avoir accès à un espace de diffusion. En 2018, le mémoire sur « les Autochtones dans l'espace médiatique québécois »⁹⁸ qu'Éric Cardinal a présenté à la commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec, faisait encore état de la méconnaissance, des biais communs et des biais idéologiques dont faisaient preuve les journalistes de la presse allochtone dans leur couverture des enjeux politiques, juridiques et sociaux touchant les Premières Nations. Parallèlement, la sous-représentation des productions autochtones dans les grands médias a eu pour effet d'amoindrir les possibilités de transformation de la vision des Premières Nations dans l'imaginaire Québécois. Dans ce contexte et afin de répondre à la totalité de ses objectifs, le Wapikoni mobile a choisi d'articuler plusieurs

⁹⁶ *Op. cit.*

⁹⁷ Barbeau, M. (2021). Wapikoni mobile : RéconciliAction par les arts médiatiques. *Les Cahiers du CIÉRA*, (19), 117–121. <https://doi.org/10.7202/1077736ar>

⁹⁸ Cardinal, É. (juin, 2018). Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec, *Les Autochtones dans l'espace médiatique québécois*. https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_deposes_a_la_Commission/P-618_M-010.pdf

stratégies de diffusion, dont la création d'un réseau. Comme l'explique Manon Barbeau⁹⁹ :

On dit que la construction d'un réseau est la meilleure protection contre les idées noires. (...) Souvent les cinéastes en herbe voyagent avec leur film au Canada et à l'étranger. Ils deviennent, ainsi, de fiers ambassadeurs de leur culture et contribuent à la réduction du racisme et des préjugés. (...) Avec leurs films et leurs témoignages, ils travaillent à changer le regard de l'Autre et participent ainsi à la Réconciliation. (Barbeau, 2021, p.10.)

De sorte que, le Wapikoni est présent dans des espaces de diffusion qui, même s'ils peuvent sembler marginaux par rapport aux médias de masse, n'en sont pas totalement dissociés et ne se cantonnent pas non plus à un public qui aurait un intérêt spécifique concernant les questions autochtones. Ainsi, certains films du Wapikoni ont été présentés dans des festivals de films nationaux et internationaux, dans les communautés où ils ont été tournés, en ligne sur le site officiel du Wapikoni et dans les écoles. Comme l'indique Antonin Serpereau¹⁰⁰,

Le cas du Wapikoni Mobile indique qu'il n'est pas impensable qu'un projet soit inscrit à la fois dans une logique d'altération des significations imaginaires instituées, en s'adressant à la société en général, tout en cultivant, dans d'autres espaces médiatiques, une logique qui se rapproche de la dynamique communautaire. (Serpereau, A., 2011, p. 391.).

Tel qu'indiqué au départ, *WACHIYA* a été conçu dans l'optique de créer des ponts et d'être l'un des maillons possibles dans un processus de modification des perceptions et de compréhension de la nation crie par la société québécoise voir, par d'autres sociétés. Plusieurs avenues ont été explorées quant à la forme définitive que prendrait

⁹⁹ *Ibid.* (paragraphe .10).

¹⁰⁰ Serpereau, A. (2011). *Pratiques médiatiques alternatives et espaces publics : le cas du Wapikoni mobile* [Thèse ou essai doctoral accepté, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4558/>

la création mais tel que ce sera détaillé dans le chapitre IV, la forme définitive du projet a été influencée par le contexte de la pandémie. Cependant, on peut d'emblée avancer qu'étant donné que *WACHIYA* ne comporte pas de volet concernant la médiation, tout comme le désirait Brault pour son cinéma direct, l'objectif prépondérant était que la voix des protagonistes du film soit entendue par le plus grand nombre.

CHAPITRE IV

PRATIQUE ET ADAPTATION DE LA MÉTHODOLOGIE SUR LE TERRAIN

4.1 Approche documentaire

Il s'est dégagé de la réflexion qui précède, les principes sur lesquels s'est appuyée l'élaboration et la réalisation de *WACHIYA*. Nonobstant la légèreté de l'équipement et les équipes techniques réduites qui participent aux trois typologies du cinéma documentaire que sont le cinéma vérité, le cinéma direct et le cinéma d'intervention sociale, la méthode qui a guidé le processus créatif et la réalisation de *WACHIYA* s'apparente à celle du cinéma vérité et d'un certain cinéma direct, alors que le contenu et la facture du film trouvent leur résonance dans le corpus du Wapikoni. En effet, l'approche participative réflexive du cinéma vérité associée à un souci éthique de la posture épistémologique de la cinéaste, visait à ce qu'émerge de l'intersubjectivité qui s'est établie entre les protagonistes et l'environnement dans un sens large, une interprétation sensible et multiple de cette réalité. Du cinéma direct, *WACHIYA* a emprunté l'improvisation, la malléabilité et l'écriture de l'histoire en fonction du déroulement parfois imprévu des événements mais surtout, la volonté d'opter pour un regard sincère, qui entre en contact avec les personnes et l'environnement pour en proposer une représentation filmique qui n'appartient pas à une idéologie spécifique et qui échappe au discours unique.

La forme de *WACHIYA*, tant sur le plan de la facture visuelle qu'au niveau du travail du son, partage des caractéristiques communes avec l'esthétique que l'on observe parmi le corpus des films du Wapikoni. En effet, *WACHIYA* est constitué de détails de la nature en plans rapprochés, de prises de vues en plan large du territoire, son rythme est lent, le son ambiant (retravaillé) occupe une place importante dans le film ainsi que le son des tambours et l'absence de narration si ce n'est la voix des protagonistes eux-

mêmes. Ces éléments sont autant de constantes correspondantes à l'esthétique des films du Wapikoni.

4.2 Projet et contexte de création.

Tel qu'évoqué en avant-propos, c'est à la suite de mes six années de tournages pour l'émission Maamuitaa produite par la CBC North et tournée principalement dans les communautés crie de la Baie James que s'est élaborée l'idée de ce projet de recherche. En effet, au retour de mes tournages, certains acteurs sociaux allochtones que je rencontrais émettaient parfois des doutes quant à la persistance de la culture crie, au fait que celle-ci puisse être consubstantielle au territoire et conséquemment, à la nation crie elle-même. Mon intention de départ était donc de créer un espace communicationnel qui permettrait d'ériger un pont de connaissance et de reconnaissance mais également un lien sensible entre les parties.

L'éloignement du territoire, la disponibilité et la personnalité des protagonistes, l'absence de budget, la pandémie de covid-19 et le fait que j'ai continué à travailler dans l'intervalle entre les tournages ont informés le contenu de la création, sa structure et la période sur laquelle elle s'est étendue. Ainsi, le projet qui devait se présenter sous forme d'une installation vidéo projetée sous un wigwam conique s'est-il commué en un film documentaire politico-poétique. La raison principale à ce changement de cap, est la pandémie de covid-19 qui a empêché sporadiquement et aléatoirement les rassemblements publics et privés. Entre les années 2019 et 2022, les festivals de films et les événements publics, comme ils ne pouvaient pas prévoir s'ils prendraient une forme virtuelle ou présentielle, ont écarté d'emblée tous les volets « installation » de leur programmation. Sans budget et sans accès à un événement public pour présenter l'installation, il ne m'était plus possible de trouver un commanditaire pour la tente, un lieu pour l'ériger ni même d'avoir l'assurance de pouvoir faire une présentation publique à une date donnée. D'autre part, pendant presque deux ans, l'accès aux

territoires Eyou Estchee était conditionnel à une quarantaine de deux semaines. Étant donné qu'à ce moment, tout le contenu de *WACHIYA* avait été tourné, j'ai pris la décision de cesser d'envisager les tournages de visuels et d'actions que j'aurais aimé ajouter au film et de trouver une alternative pour terminer le projet. Ainsi, après avoir transcrit les verbatims des entrevues des protagonistes afin de me remémorer et de me « réapproprier » leur contenu, j'ai édifié pendant trois semaines, la structure du film en montant l'histoire sur la base d'un entrelacement d'extraits de ce qui avaient été formulé par chacun. Il en est résulté un montage d'une heure, sans aucune « respiration », mais dont la structure autoportante proposait une histoire sensible et des propos profonds que je pouvais défendre. À ce stade, deux éléments fondamentaux étaient nécessaires à la finalisation de *WACHIYA*, l'accès à des images d'archives spécifiques en lien avec l'histoire politique de la nation crie et les pensionnats autochtones et la possibilité de travailler en collaboration avec un ou une monteuse. Pour se faire, j'ai rencontré Fabrice Brasier, responsable de la production des documentaires à Radio-Canada et je lui ai proposé de diffuser le film en échange d'un accès aux archives de la société d'état et de la possibilité de monter mon film en collaboration avec un ou une monteuse. Celui-ci a accepté la proposition contre les droits de diffusion télévisuels. À sa demande, je lui ai remis un scénario rédigé sur la base de la structure que j'avais prémontée. Dès lors, les moyens étaient mis en place en vue de la finalisation de *WACHIYA*. Du même souffle, la question de la diffusion au plus grand nombre se résolvait puisque *WACHIYA* était destiné à être diffusé à RDI aux Grands Reportages et possiblement sur d'autres plateformes. Il est essentiel de préciser que Radio-Canada ne m'a imposé aucune contrainte quant au contenu ou à la forme du film et qu'à aucun moment il n'a été question d'une quelconque intervention de la production à ces sujets. L'unique requête qui m'a été adressée touchait à la durée. Pour des raisons simplement liées à la durée habituelle de l'émission Les grands reportages, on m'a demandé que le film dure cinquante-deux minutes incluant le générique. Finalement, la durée de *WACHIYA* est de cinquante-trois minutes quarante-

cinq secondes. Retrancher des mots, des images, certaines séquences, épurer et rétablir l'équilibre qui avait été trouvé précédemment sans élaguer le contenu fut un exercice délicat. Celui-ci s'est inscrit dans la continuité de la démarche réflexive associée à un souci éthique de la posture épistémologique qui a soutenu mon cheminement durant tout le processus de création de *WACHIYA*.

4.3 Synopsis

« Un arbre ne peut pas forcer un autre arbre à être de la même essence que la sienne sinon, c'est le chaos » dit Matthew Mukash avant de se présenter. Il est né et a grandi à cent cinquante kilomètres au nord de Grande Baleine, près de la Baie d'Hudson. Les autres protagonistes se présentent aussi ; chef, artiste, chasseur, grand-mère, directrice de la santé publique, politicien. Tous sont nés sur le territoire. Certains y ont grandi mais d'autres ont grandi dans des pensionnats ou en ville. Les histoires personnelles se chevauchent. Les visions du monde, les combats, les réussites, les déceptions et les aspirations s'entrecroisent jusqu'à la signature de « La Paix des Braves ». Un point commun ; l'influence capitale du territoire sur la vie de chacun. Ainsi, les petites histoires tracent-elles les contours de « l'Histoire » récente de la nation crie. Que sont-ils devenus ? Quelle est leur force et d'où vient-elle ? Est-ce que la culture survivra ?... *WACHIYA* !

4.4 Tournage

Le tournage s'est étalé sur une période de quatre ans, de novembre 2015 à octobre 2019. J'ai utilisé la caméra PW700 de Sony dédiée à l'émission Maamuitaa, ainsi que son équipement audio et son éclairage sommaire constitué de deux light panel 1X1 et d'un réflecteur. Le choix de la caméra a été dicté par le fait que j'ai tourné quatre-vingt-dix pourcents du film seule, sans équipe technique. Comme j'utilise la PW700 de Sony quotidiennement dans le cadre de mon travail, je peux considérer cette caméra comme étant une extension de moi-même, ce qui m'a permis non pas d'en faire abstraction,

mais tout au moins d'être en mesure d'instaurer une fluidité entre l'aspect technique et les rencontres avec les protagonistes du film.

On peut diviser le tournage en cinq catégories de prise de vue: les entrevues à Montréal, les entrevues sur le territoire, les prises de vues en action, les images du territoire tournées avec la PW700 et les images du territoire tournées sous ma direction par Scott Foward avec son drone aux alentours de Mistissini. Les lieux et les moments de tournages ont été déterminés par les protagonistes et les opportunités de voyage qui se sont présentées à moi. Il n'y a pas eu de repérage d'une part, car j'avais une connaissance préalable du territoire tant sur un plan géographique que dans une optique plus vaste qui relève du ressenti et d'autre part, parce que la notion d'adaptabilité dont il était question plus avant a fait partie intégrante de la démarche et est constitutive d'une partie du sujet lui-même.

4.4.1 La puissance de la solitude

Le principe énoncé en amont selon lequel l'intersubjectivité qui s'établi lors de la rencontre touche à la perception de chacun dans la sphère qui concerne le langage mais également, dans tous les autres champs perceptuels, s'est trouvé exacerbé par le fait d'organiser et de tourner le film sans équipe. En outre, comme ce constat dépasse l'ordre du relationnel il a donné lieu à une appréhension sensible du réel dans sa globalité. À titre d'exemple, voyager seule avec l'équipement, en voiture, jusqu'à Mistissini qui se situe à quatre-vingt-dix kilomètres au nord de Chibougamau, en espérant que la chambre à laquelle je devais avoir accès¹⁰¹ dans la maison qui hébergeait des travailleurs de la construction serait toujours disponible et que Steve Ratt¹⁰² que je

¹⁰¹ La propriétaire m'a contactée lorsque j'étais à Saint-Félicien pour me dire que finalement, elle était à Montréal et que la clé serait probablement dans la boîte aux lettres. À mon arrivée, les travailleurs de la construction étaient dans la maison, la clé n'était donc plus nécessaire.

¹⁰² À 21:30 lors de mon arrivée à Mistissini, j'ai téléphoné chez Steve Ratt pour savoir comment nous-organiserions le lendemain. Quelqu'un m'a répondu qu'il était parti à la chasse mais qu'il reviendrait le soir même, ce qui fut le cas. Je dois avouer que c'était une première dans les annales de mes tournages dans le nord car d'habitude, les chasseurs réapparaissent, au mieux, quelques jours plus tard.

devais rencontrer le lendemain serait bien revenu de la chasse, sont des facteurs qui augmentent le niveau de vigilance. De la même manière, le fait de devoir installer l'équipement technique avant l'entrevue, en présence du protagoniste, permettait difficilement d'atténuer par la conversation, le caractère plus officiel que cette mise en place conférait de prime abord à la rencontre. Même si je connaissais la plupart des acteurs, il a fallu un peu de temps pour que nous nous apprivoisions et que chacun s'acclimate à cet environnement additionné de l'équipement technique. En revanche, une fois l'interrelation établie et l'aspect technique dépassé, la confiance, la qualité de la présence de chacun et la richesse des échanges se trouvaient intensifiés.

J'étais seule lorsque j'ai filmé une grande partie des images du territoire Eyou Estchee. C'était pour moi une façon d'entrer en contact avec les lieux, les éléments et le temps. Cette action commande une attention et une présence aussi soutenue que la concentration requise lors d'une écoute attentive. Cet aspect méditatif, peu propice à l'échange verbal, m'a amenée à retourner aux endroits où avaient eu lieu les échanges avec les protagonistes, parfois seulement quelques heures après. Comme beaucoup de ce qui s'est dit lors des entrevues référait à un passé que je ne pouvais pas illustrer de manière factuelle, j'ai pris le parti d'informer le discours par le biais de la poésie, en utilisant des plans rapprochés ou très large de ce territoire qui se retrouvait dans les mots et dans les histoires de vie de chaque acteur. Comme l'énonçaient Boukala et Laplantine¹⁰³

Le cinéma, chemin faisant, ne crée pas à proprement parler de la fiction, mais fait apparaître la réalité du temps dans sa plasticité, sa réversibilité, sa continuité ou sa discontinuité, sa vitesse ou sa lenteur. Il nous apprend à ne pas penser le temps en termes spatiaux, mais l'inverse. (Boukala, M. & Laplantine. F, 2006 p. 90).

¹⁰³ *Op. cit.*

C'est donc dans l'intention d'entrer en relation avec l'espace géographique, le temps, les éléments biologiques et à postériori avec ce qui s'était dit, que les images du territoire ont été tournées. Tel que l'énonçait Maurice Merleau-Ponty¹⁰⁴, « il faut que le corps photographiant soit au rendez-vous, il faut qu'il soit capable d'anticiper la poésie de ce que différentes lignes du réel sont en train d'organiser » (Merleau-Ponty, 2009, p.34.).

4.4.2 Les lieux de tournage et leur représentativité aux yeux des protagonistes.

Le choix des lieux de tournages a été déterminé par les protagonistes et les opportunités de déplacements qui se sont présentées à moi. *WACHIYA* a été tourné à Mistissini, Chisasibi, Whapmagoostui, Odanak, Montréal et Ottawa. Les motivations qui ont conduit à faire cette sélection et l'influence des lieux sur l'édification du film seront exposés plus spécifiquement dans la section 4.5 « Le pouvoir des personnages ». La multiplicité des tournages a marqué de manière significative la durée du processus et la fragmentation de celui-ci. Cependant, l'espace-temps entre chaque rencontre a eu pour incidence une assimilation plus profonde de ces moments de rencontre par la cinéaste et lui ont conféré le recul nécessaire en vue du développement de la création.

4.4.3 L'image en action

Au départ, mon intention était de tourner les protagonistes en action dans leur milieu de vie ou d'activité mais il s'est avéré que la plupart d'entre eux avaient surtout envie de se raconter. Plusieurs sont des personnages qui exercent ou ont exercé une influence notoire sur la nation crie et qui avaient une conscience précise de la répercussion que pouvait avoir leur image sur la perception de ce qu'ils désiraient véhiculer. Comme il en était question dans le chapitre II, les acteurs attribuent à leur présence dans le film une signification qui va au-delà de la simple représentation. Effectivement, sachant que cette image s'adresse à un plus large public et qu'elle perdurera dans le temps, ils

¹⁰⁴Merleau-Ponty. M, (2009), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris : Gallimard. p.34.

tendent à « performer » dans l'optique de proposer une meilleure version possible d'eux même à la caméra. Dans *WACHIYA*, cette « meilleure version » recherchée, était principalement de l'ordre du contenu en ce sens que les protagonistes étaient au fait que leur image et leurs propos seraient, par extension, interprétés par le public comme étant un reflet de leur nation. Tel que le soulignait Alban Bensa¹⁰⁵,

Le cinéma joue un rôle décisif parce qu'il permet de montrer comment la politique est incarnée. La force de cette incarnation tient autant à l'effet de tribune que le film rend possible qu'à la capacité de l'image à excéder la conscience d'eux-mêmes que peuvent avoir les acteurs. (Bensa. A, 2008, p.218.).

Parallèlement, tel que noté précédemment au sujet des films du Wapikoni, hormis pour les vidéos clips, la représentation physique des personnages se manifeste si elle a une raison d'être au sein de l'histoire. À aucun moment je n'ai observé chez les acteurs du Wapikoni ou de *WACHIYA* la volonté ou le plaisir de contempler leur propre image. On peut également avancer l'hypothèse que l'œil de la caméra posé sur une personne seule en train d'agir puisse instaurer une certaine gêne qui plus est, s'il est notoire que la notion d'individualisme ne corresponde pas aux valeurs prépondérantes véhiculées par cette personne et plus largement, par sa communauté. Pour ces raisons, les tournages en action dans *WACHIYA* ont été sporadiques et dans le cas de Danielle O'Bomsawin, parfaitement improvisés. En effet, après que Danielle soit arrivée à l'improviste au camp de chasse de Whapmagoostui où avait lieu l'entrevue avec Matthew Mukash et qu'elle se soit intégrée à la conversation, j'ai senti la nécessité de la représenter dans un autre contexte. Je lui ai donc proposé de la filmer le lendemain à l'école dont elle avait parlé durant la conversation. Je m'attendais à la filmer d'une manière qui s'apparente au cinéma direct, en interaction avec des élèves ou en train de travailler dans son petit local situé derrière la bibliothèque mais très vite, Danielle s'est

¹⁰⁵ *Op cit.*

assise à son bureau, a fait brûler de la sauge et s'est mise à raconter. De la même manière, Matthew Mukash n'est pas aller pêcher ou chasser lorsque je l'ai rencontré à Whapmagoostui, il s'est promené et m'a emmenée à des endroits significatifs pour lui, en lien avec ce qu'il avait à raconter. Toujours, il arrêta sa promenade et commençait à raconter ici une légende, là l'histoire politique de la rivière ou encore l'importance de l'interrelation qui existe entre les choses. Les seuls personnages que j'ai vraiment suivi dans l'action étaient Steve Ratt, son fils Elijah et l'ami de Steve, Clarence Snowboy Jr. Cependant, contrairement au cinéma direct dont la caméra s'approche des acteurs dans l'intention de déclencher des réactions pour mettre en lumière une façon de penser, la caméra de *WACHIYA* s'est approchée des protagonistes dans le but de ressentir simultanément leurs actions, leurs pensées et le territoire, sans intention d'en faire émerger autre chose. Cette posture cinématographique a été adoptée en fonction de l'éthique à laquelle j'ai souscrit tout au long du processus de création et en réponse à la grande confiance qui m'a été accordée par les protagonistes.

4.5 Le pouvoir des personnages

J'avais déjà rencontré et entendu les protagonistes de *WACHIYA* à plusieurs reprises avant de leur proposer de faire partie du film. C'est un des critères qui a déterminé leur participation. Je connaissais des bribes de leurs histoires personnelles et publiques par le biais des entrevues qu'ils avaient accordées à Maamuitau auparavant ou parce que leurs proches m'en avait fait part. J'étais également partiellement au fait de leurs connaissances et de leur position au sujet de l'histoire de leur nation et de l'importance qu'ils accordaient à tous les éléments constitutifs de leur culture. Du fait de mes passages fréquents sur le territoire Eyou Estchee, une confiance réciproque s'était établie entre nous au préalable. Lorsque j'ai contacté chacun d'entre eux, j'ai énoncé les raisons et les intentions qui m'ont inspiré ce projet telles que décrites dans l'avant-propos ainsi que ma question de recherche : comment, par le biais d'un film documentaire, explorer l'hypothèse suivante « les Cris réussissent à négocier et à

transcender la colonisation grâce au lien intrinsèque qui existe entre leur culture et leur territoire ».

Chacun dans son domaine semblait trouver justifié et heureux de disposer d'un espace pour prendre le temps d'expliquer et d'exposer, en fonction de son propre regard, comment les Cris se définissent et perçoivent le monde ainsi que les raisons pour lesquelles ils agissent, se positionnent entre eux et se déterminent en dehors de leurs communautés. D'emblée, chacun a accepté la proposition.

4.5.1 Méthode d'entrevue

Le premier axe de recherche théorique présenté tend à esquisser, tant sur le plan historique que sur le plan ontologique, les raisons pour lesquelles les Cris continuent à se définir et à définir leur organisation sociale dans une perspective culturellement différente de celles des collectivités du « sud ». Parallèlement, ma posture adoptée lors des rencontres avec les protagonistes était de l'ordre du sensible, du malléable, de l'ouverture et de la concentration. Seules quelques questions étaient préétablies, « Où est-ce que vous êtes né? Où est-ce que vous avez grandi? Quelle était votre position lors de la signature de la Paix des Braves? Quelles sont vos forces? Quelle est la force de votre nation? ». Bien que ces questions soient très simples, elles déterminent significativement l'amorce du parcours de chacun. Selon que l'un soit né et ait grandi sur le territoire à 100 miles au nord-est de Whapmagoostui, dans un pensionnat ou encore, entre Montréal et sa communauté, l'histoire s'écrit différemment. Ainsi, les possibilités de questions à venir se sont-elles multipliées afin de tisser les contours de la nation crie et de converger vers la construction de cette affirmation : « les Cris réussissent à négocier et à transcender la colonisation grâce au lien intrinsèque qui existe entre leur culture et leur territoire ». C'est donc dans l'optique de créer un contact qui outre passe le simple échange verbal et laisse libre accès aux avenues choisies par

les acteurs que se sont édifiées ces rencontres, faisant ainsi écho à l'approche participative-réflexive telle que mise en œuvre par Jean Rouch¹⁰⁶.

Les complices de Rouch (...) contraignent à décoloniser notre pensée qui peut enfin être désorientée et se diriger ailleurs : le détournement, le détour sont les plus courts chemins d'une culture à l'autre pour une anthropologie qui se préoccuperait davantage de questions justes et pertinentes que de réponses définitives. (Piault, 2008. p. 225.)

J'ai pu constater au cours des échanges que, peu importe les questions, une brèche s'est créée naturellement au fil des discussions. Le temps s'est allongé et les sujets sont devenus tentaculaires, touchant à toutes sortes de niveaux de la compréhension du monde, créant ainsi un discours qui dépassait de loin le factuel ou l'empirique. Il se trouvait là une grande générosité.

Les questions posées étaient semi-directive et s'inscrivaient dans la tradition des entretiens non-directifs, inspirés par les méthodes du psychologue américain Carl Rogers. Son approche, lorsqu'elle est réalisée et mise en pratique, remet en question les modèles relationnels de type hiérarchique. Cette démarche peut s'appliquer à un domaine « micro », comme dans le cadre d'entrevues individuelles ou à plus grande échelle, dans la manière de structurer une organisation. Cette optique s'accordait donc particulièrement bien à ce projet en ce sens qu'elle correspondait à la position que je prévoyais d'adopter pour interagir avec les intervenants mais également, avec la manière dont ceux-ci appréhendaient leurs rapports interpersonnels, leur société et leur territoire. Cette posture me semble avoir été facilitée par le fait que je sois née et que j'ai grandi en Belgique. Cette distanciation m'a permis de ne pas porter le poids de la culpabilité et des rancœurs liées à l'inconscient et (de plus en plus) à la conscience collective de la population canadienne face aux tentatives de colonisation et aux abus

¹⁰⁶ *Op. cit.*

dont les Premières Nations ont été la cible au cours de l'histoire¹⁰⁷. Ceci a informé la manière dont les rencontres ont été abordées, avec très peu d'a priori, ouverture et une grande liberté. Ainsi, ma posture s'est voulue empreinte d'une écoute empathique, consciente et faisant preuve d'une acceptation globale de l'individu me faisant face.

Cette position adhérerait aux trois conditions fondamentales que Rogers mobilisait lors de ses entretiens, « la congruence, la considération positive et inconditionnelle et l'empathie » (Rogers, 1962) En cas de besoin, une reformulation ou une question ouverte était posée pour faciliter l'expression de mon vis-à-vis, sans pour autant suggérer des pistes de réponse. J'ai noté que la qualité de ma présence, la conscience de ce que je ressentais et une attitude transparente au cours des entrevues, instaurent une relation de confiance précieuse qui inspirait à l'autre une plus grande liberté d'expression. Lors d'une entrevue qu'il a donné à la fin de sa vie alors qu'il traitait de sa pratique thérapeutique, Rogers¹⁰⁸ a énoncé ce constat.

Dans mes écrits, j'ai peut-être trop insisté sur les trois conditions fondamentales que sont la congruence, le regard positif inconditionnel et la compréhension empathique. Peut-être l'élément le plus important de la thérapie se trouve-t-il à l'orée de ces conditions-quand mon self est présent de façon claire et évidente. (Carl Rogers 2009/2. p. 5-15).

4.5.1 Matthew Mukash

J'ai rencontré et croisé Matthew Mukash à plusieurs reprises avant de l'approcher pour qu'il fasse partie de *WACHIYA*, entre autres à Whapmagoostui lors d'un tournage en compagnie de son fils Pakesso et à Chisasibi alors que je suivais pour la C.B.C les marcheurs crs partis à pied de Whapmagoostui jusqu'à Ottawa dans le contexte des

¹⁰⁷ J'associerais plutôt la culpabilité associée à mon inconscient collectif aux exactions et à la colonisation dont la Belgique a été responsable en Afrique et plus particulièrement au Congo, ainsi qu'à la responsabilité de la Belgique dans les événements qui ont conduits au génocide Rwandais.

¹⁰⁸ Baldwin, M., Stora, N. et Ducroux-Biass, F. (2009). Entretien avec Carl Rogers sur l'utilisation du self en thérapie. *Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche*, 10(2), 5. p. 5-15.

revendications entourant le mouvement Idle No More. Jusqu'à l'âge de quinze ans, Matthew Mukash a été élevé à cent milles au nord-est de la communauté crie de Whapmagoostui à la manière traditionnelle crie. À la suite de l'adoption de la Paix des Braves, il a été Grand Chef de la nation crie. C'est un très bon conteur qui a été en mesure de parler de tous les aspects de sa nation. Notre première entrevue dans le cadre de *WACHIYA* a eu lieu à Montréal. Les autres entrevues ont été tournées à Whapmagoostui un an plus tard.

4.5.2 Danielle O'Bomsawin

Je n'avais croisé Danielle O'Bomsawin que très brièvement à Whapmagoostui un an plus tôt. Danielle est Abénaquise, c'est l'épouse de Matthew Mukash. Tel qu'évoqué plus avant, il n'était pas prévu que Danielle fasse partie de *WACHIYA*, celle-ci s'est insérée naturellement dans l'histoire lors du tournage d'une entrevue de Matthew à leur camp de chasse de Whapmagoostui. Danielle O'Bomsawin s'est entretenue de son rapport à l'éducation, aux traditions, à la culture, à l'art, au territoire et de la consubstantialité de ces éléments.

4.5.3 Pakesso Mukash

J'ai rencontré Pakesso Mukash à de nombreuses reprises avant de lui proposer de faire partie de *WACHIYA*. Nous avons tourné ensemble pour l'émission Maamuitaau à Montréal et dans plusieurs communautés crie du territoire Eyou Estchee. Étant donné que Pakesso vit principalement à Montréal, il m'a proposé que son entrevue soit tournée à Odanak le village de naissance de sa mère, Danielle O'Bomsawin. Pakesso parle parfaitement cri. Il est traducteur lors d'audiences publiques qui concernent les grands projets liés au territoire, présentateurs d'émissions de télévision autochtones,

cofondateur du groupe de musique CerAmony¹⁰⁹, et fondateur de « KXO »¹¹⁰. Il représente une certaine vision de sa génération et du lien qu'elle entretient avec la culture crie.

4.5.4 Roméo Saganash

J'ai rencontré et filmé Roméo Saganash à de nombreuses reprises avant de lui proposer de participer à *WACHIYA*, ce à quoi il a acquiescé immédiatement. J'ai travaillé avec sa nièce Mélissa Saganash et pour sa sœur Emma Saganash. J'ai rencontré plusieurs de ses sœurs et sa mère alors qu'elle était encore parmi nous. Roméo Saganash est avocat, et a été, entre autres, négociateur pour la « Paix des Braves ». Il a milité dans un grand nombre d'associations et d'entreprises autochtones crie et il a été député fédéral de la circonscription d'Abitibi—Baie-James—Nunavik—Eeyou sous la bannière du Nouveau Parti Démocratique de 2011 à 2019. Sa participation à l'évolution de la place politique de sa nation sur l'échiquier canadien et à l'ONU en fait une référence.

4.5.5 Bella M. Petawabano

Je connaissais peu Bella Petawabano personnellement, en revanche, j'avais tourné plusieurs entrevues avec elle et j'étais au fait de son importance et de son implication dans le domaine de la santé pour la nation crie. Bella a proposé que son entrevue ait lieu dans son bureau du Cree Health Board à Montréal. Étant donné que nous ne nous connaissions pas personnellement Bella et moi, j'ai été surprise par le degré d'intimité qui s'est rapidement installé durant l'entrevue ainsi que par la quantité d'extraits de son histoire personnelle qu'elle a eu la générosité de partager. Bella Petawabano a été présidente et représentante de l'autorité régionale du conseil cri de la santé et des services sociaux de la Baie James jusqu'en 2020. Bella est l'un des piliers de sa nation

¹⁰⁹ Groupe de musique fondé pour marquer l'opposition d'une partie de la jeunesse à la signature du traité de « La paix des braves ».

¹¹⁰ Dans ce contexte, il est DJ et crée de la musique techno à partir de musiques traditionnelles. En spectacle, des danseurs en costume de cérémonie performant au son de sa musique semi improvisée.

depuis quatre décennies. La particularité de son action repose sur le fait qu'elle allie traditions, éloignement et santé.

4.5.6 Steve Ratt

Tel que mentionné plus avant, je ne connaissais pas Steve Ratt, mais il « savait » qui j'étais car il m'avait déjà vue filmer à Mistissini. Ce que j'espérais et qui n'avait pas eu lieu avec Matthew Mukash était la mise en contexte de l'interaction avec la nature et le territoire. Il me fallait donc tourner le visuel de chasse ou de pêche dans un autre environnement. Steve Ratt est chasseur dans la région de Mistissini où il vit et de Chisasibi d'où il est originaire. Très vite, je me suis aperçue que si Steve faisait partie de *WACHIYA*, nonobstant les scènes de chasses que nous allions tourner ensemble, il faudrait aussi qu'il raconte son histoire. Ainsi, Steve a parlé de la filiation, du legs intergénérationnel et de l'incidence positive du territoire sur son équilibre.

La motivation de chacun des protagonistes de *WACHIYA* a orienté le cours de sa propre histoire, alors que la signature du traité de la Paix des Braves constituait le point de rencontre de ces chemins de vie.

4.6 Le montage

Le montage s'est effectué en trois étapes. Dans un premier temps, j'ai édifié la structure du film en faisant un prémontage de l'histoire sur la base de l'entrelacement de ce qui avait été formulé par chacun des protagonistes.

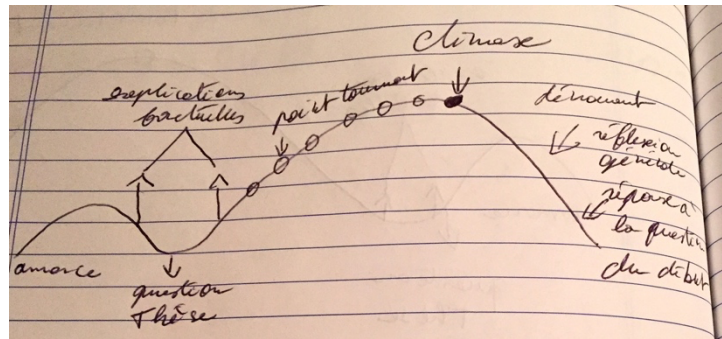


Schéma de la baleine

La méthode utilisée pour structurer le documentaire a été partiellement inspirée par le principe de « La baleine ». Cette approche scénaristique a été élaborée dans les années quatre-vingt par Daniel Gelsan de la CBC et actualisée dans les années quatre-vingt-dix par Éric Le Reste réalisateur-coordonnateur aux affaires publiques de Radio-Canada. Cette technique d'écriture vise à déterminer une courbe de tension dans un modèle de narration. Au départ, il est question de justifier une affirmation qui est énoncée par l'un des protagonistes¹¹¹ :

Même avant la naissance de l'arbre, il y a un esprit quelque part qui décide que l'arbre poussera ici. C'est naturel car il doit y avoir un équilibre. C'est pourquoi un arbre pousse là où il pousse. Un autre arbre ne peut pas dire à un épicéa : « Vous n'êtes pas un épicéa, vous êtes un pin » par exemple. Et un arbre ne se fera jamais pousser les branches d'un autre arbre qui est à côté de lui. Si c'est un pin ou si c'est un mélèze, l'épicéa ne les copiera jamais. C'est comme ça dans la nature, il y a une loi naturelle que nous ne pouvons pas briser. Si nous nous la brisons, il y a un chaos qui se crée. (Matthew Mukash, *WACHIYA*, 2021.).

Cette idée maîtresse est formulée à la fin de l'amorce du documentaire, quelques minutes après le début de celui-ci¹¹² de façon à attirer l'attention sur l'enjeu sans révéler la chute de l'histoire. C'est la queue de la baleine. L'histoire commence. La phase

¹¹¹ Barzeele, I. (réalis). (2021). *Wachiya*. [Film]. Société Radio-Canada. 53 min 45 sec.

¹¹² *Sous-entendu*, « *C'est ce que nous allons explorer...* »

suivante est représentée comme le creux de l'histoire car, maintenant que le spectateur est attentif, il est nécessaire de lui transmettre toutes les informations factuelles dont il a besoin pour comprendre les tenants et les aboutissants de la thèse dans sa globalité et les motivations de chaque protagoniste selon son positionnement face à cette thèse. Dans le cas qui nous occupe, il s'agissait d'entrecroiser le cheminement de chacun afin de retracer le contexte historique dans lequel l'entente de « La Paix des Braves » a été signée. La partie ascendante du dos de la baleine se construit, au départ, par la présentation des personnages principaux et de leur quête, de façon à justifier la pertinence de la présence de chacun au sein du récit. Par la suite, je me suis éloignée de la méthode de « la baleine » afin de suivre les personnages là où ils m'emmenaient jusqu'à ce que s'amorce la courbe descendante menant au dénouement de l'histoire et à une réflexion globale sur l'entrecroisement des parcours qui la compose.

Pour la deuxième étape, j'ai cherché dans les archives de Radio-Canada, avec l'aide de l'archiviste Élisabeth Bergeron, certains segments historiques précis dont j'avais connaissance. Chemin faisant, il m'a été donné de découvrir des bijoux auxquels je n'aurais osé espérer avoir accès. À titre d'exemple, on peut citer la séquence durant laquelle les Chefs Max Gros Louis et Billy Diamond en compagnie de leur avocat, écoutent sur un petit poste de radio une conférence de presse donnée par Robert Bourassa. De toute évidence, les chefs n'étaient pas conviés à assister à cette annonce bien qu'il y fut question des dividendes que le gouvernement du Québec comptait accorder à la nation crie advenant la mise en œuvre du complexe hydroélectrique « La Grande » sur le territoire Eyou Estchee. La réaction de Max Gros Louis à cette annonce s'est insérée avec justesse dans le déroulement de *WACHIYA*. Par ailleurs, l'accès aux archives m'a permis de me servir de prises de vues que j'avais tournées sur le territoire pour l'émission *Maamuitaau*, de sorte que j'ai été en mesure de compenser pour certaines images que je ne pouvais plus tourner dans les circonstances précédemment énoncées notamment, des séquences de Roméo Saganash sur le territoire.

La troisième étape, le montage final, a été élaboré en collaboration avec Rébecca Moréel, monteuse pour l'émission *Enquête* à Radio-Canada. Le fait que Rébecca Moréel travaillait habituellement pour les affaires publiques est mentionné ici car ceci a engendré certains ajustements en termes d'appréhension et de la compréhension du film en train de se faire. En effet, comme cela a été décrit plus avant, la méthode utilisée tout au long de la construction de *WACHIYA* est une approche du sensible dans sa globalité. L'intersubjectivité et la relation avec l'environnement dans un sens large ne permettait pas de coller n'importe quelle image sur le propos, elle imposait un rythme et une manière d'entendre et de voir. Comme l'écrit Merleau-Ponty,

Le film apparaît comme une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment, dont les lois restent à découvrir et n'ont été jusqu'ici que devinées par le tact du metteur en scène qui manie le langage cinématographique sans y penser expressément. (Merleau-Ponty, 2009, p.22.).

Il m'aura donc fallu créer la même intersubjectivité avec la monteuse que celle qui avait pris place lors des rencontres avec les protagonistes, de façon à pouvoir transmettre l'intention de ma démarche qui résulte d'une approche du sensible dans son intégralité. Comme le soulignait Merleau-Ponty citant Kant¹¹³ : « Dans la connaissance, l'imagination travaille au profit de l'entendement, tandis que dans l'art, l'entendement travaille au profit de l'imagination ».

Parce que la structure de *WACHIYA* est soutenue par la voix des protagonistes et est dépourvue de narration, le son ambiant occupe un espace substantiel en termes de volume et de construction sonore. J'avais créé à cet effet une trame sonore basée sur le principe du « field recording ». Cette création sonore dont le titre est également *WACHIYA* avait reçu le prix Sennheiser lors du concours du même nom organisé chez

¹¹³ *Op cit.*

Hexagram par le GRMS (Groupe de recherche en médiatisation du son-UQAM) en 2016. Il s'agissait, entre autres, d'un enchevêtrement de prises de son de la nature, de rivières, de grincements de branches, de corneilles ainsi que des sons de tambour que j'avais captés à Waskaganish lors d'une cérémonie. Étant donné que j'avais conservé plusieurs étapes de ce montage sonore, j'ai eu la possibilité d'en utiliser certains extraits issus de différentes versions moins « denses » tout au long du film. La plupart du temps, le son synchrone était donc mixé à des éléments sonores extérieurs qu'on ne peut pas définir formellement comme étant de la musique. Dans un ordre d'idée distinct, la musique présente dans *WACHIYA* est visible à l'écran, dans la mesure où il s'agit de la représentation visuelle et sonore de certains extraits de spectacles donnés par Pakesso Mukash.

Le montage des images a été fait dans la continuité de la méthode utilisée lors du tournage et en relation avec ce qui, dans un sens large, avait été perçu et ressenti à ces moments. L'enjeu consistait ici à créer un équilibre et une fluidité empreinte de calme et de force dans l'entrelacement des images et du son qui seraient équivalents à la fluidité du discours et au calme qui habitaient les personnages en dépit de la gravité de certains de leurs propos ou des événements relatés. Une posture réflexive a été adoptée afin de choisir le contenu en fonction de ce qui m'avait semblé le plus important aux yeux de chacun des protagonistes de sorte qu'on peut considérer que le contenu cher aux protagonistes a eu préséance sur l'évolution de l'histoire du film. Cependant, cet état de fait n'a pas altéré l'intention première qui soutenait la démarche sensible et réflexive qui a guidé la création. Comme le propose Merleau-Ponty¹¹⁴ :

En conservant de cette vie réelle l'écume des événements qui, si elle brouille la perception qu'on peut avoir des choses quand elles sont isolées, les fera mieux apparaître au sein du réseau qu'elles constituent, dans le maillage serré des signaux qu'elles émettent, à la façon d'une mantille

¹¹⁴ *Op cit.*

voilant un peu les traits du visage pour révéler quelque chose de plus essentiel peut-être. (Merleau-Ponty, 2009, p.34)

CHAPITRE V

RÉSULTATS

5.1 Réponse des protagonistes

Avant la diffusion de *WACHIYA*, j'ai fait parvenir aux protagonistes un lien Vimeo de la version anglaise du film de manière à ce que tous puissent comprendre ce qui était énoncé.¹¹⁵ Roméo Saganash, Matthew Mukash et Danielle O'Bomsawin m'ont écrit pour me dire qu'ils avaient beaucoup aimé le film. J'ai rencontré Pakesso Mukash avant la diffusion et il m'a aussi communiqué son appréciation. Steve Ratt n'a pas commenté le lien directement mais il a relayé une entrevue de Maamuitaau au sujet du film. Je n'ai pas eu de nouvelles de Bella Petawabano¹¹⁶.

5.2 Réponse de la presse

Je me suis occupée de promouvoir le film auprès de plusieurs émissions de radio de Radio-Canada et finalement, seule l'émission¹¹⁷ Maamuitaau a choisi de mettre en onde une entrevue au sujet du film. Une des raisons qui m'a été donnée à plusieurs reprises était « On a beaucoup aimé le film mais on a déjà souvent parlé des autochtones ces derniers temps ». Cette réponse m'a semblé être un indicateur du chemin qu'il reste à parcourir entre l'identification des problématiques qui ont été vécues par les premières nations au cours de l'histoire du Québec et du Canada et la reconnaissance (Honnet, 2008a, p.101.)¹¹⁸ qui tient en une sorte d'estime portée à l'autre, les autochtones dans le cas qui nous occupe, estime liée de manière tout à fait élémentaire à son humanité.

¹¹⁵ Voir appendice B

¹¹⁶ Bella Petawabano a quitté la direction du Cree School Board en 2021. Ceci pourrait avoir un lien avec l'absence de commentaire de Bella.

¹¹⁷ Stewart, D. (host.), Betsy Longchap (anim.), Barzeele, I. (invite), (*Wednesday March 30, 2022*). *Winschgaoug, I* [Webradio]. (s. d.). CBC Listen (prod.). <https://www.cbc.ca/listen/live-radio/1-146-winschgaoug-cree/clip/15903630-winschgaoug-wednesday-march-30-2022> (Début de l'entrevue à 16 min 15 sec).

¹¹⁸ *Op. cit.*

Néanmoins, cette réponse négative de la part des radios francophones informe sur la pertinence de la mise en œuvre et de la diffusion de *WACHIYA*.

5.3 Diffusions

WACHIYA a été diffusé le 30 mars 2022 aux Grands reportages à RDI et sera rediffusé aux Grands reportages le 30 septembre 2022 dans le cadre de la journée des Premières Nations. Le film est disponible pour le visionnement sur TOUT.TV, il l'est également sur la plateforme de Présence Autochtone¹¹⁹ et à ce jour, est toujours en pourparlers pour être diffusé sur TV5 monde et sur CBC North en ce qui concerne la version anglaise. Les cotes d'écoute de *WACHIYA* pour les Grands Reportages lors de la diffusion du 30 mars 2022 étaient de 57.000 téléspectateurs ce qui est dans la moyenne pour les Grands Reportages de ce mois.

5.4 Retour chez les allochtones

Les retours sur la réception du film, chez les allochtones ont été très positifs. Les visées premières du projet qui étaient d'amener une meilleure compréhension pour les allochtones de la perspective des Cris sur leur relation à leur culture qui est consubstantielle à leur territoire et sur leur manière d'appréhender et de traduire le réel, semblent avoir été rejointes. Bien que je ne sois pas en mesure de le quantifier précisément, ce constat se base sur trois types d'estimations : le partage du lien Vimeo de *WACHIYA* à des connaissances qui travaillent dans le milieu du cinéma, des arts et de la télévision, le nombre de partages du lien du film sur Facebook et les retours via les réseaux sociaux de personnes du public que je ne connaissais pas.

¹¹⁹Jean-Simon Gagné Nepton, 16 août 2022, *Wachiya, un documentaire qui donne la parole aux Cris*, Espaces Autochtones, Société Radio-Canada.
<http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1904814/wachiya-documentaire-cri-autochtone-quebec>

Ce qui ressort de l'avis des allochtones faisant partie de mon réseau de connaissances qui travaillent dans le milieu du cinéma, des arts et de la télévision¹²⁰ à propos de *WACHIYA*, est une appréciation positive de la facture visuelle, sonore et du rythme ainsi que le sentiment d'avoir acquis de nouvelles connaissances au sujet de la nation crie et conséquemment, au sujet de l'histoire du Québec.

Je ne compte que deux-cent cinquante-six amis Facebook, le film a été partagé 78 fois et repartagé par des gens que je ne connais pas. La teneur des retours des commentaires via Facebook équivalait aux retours émis par mon réseau de connaissances. D'autre part, j'ai reçu via Messenger des messages positifs de personnes que je ne connaissais pas et qui avaient visionné le film par le biais des partages ou lors de sa diffusion aux Grands Reportages¹²¹. Aucun commentaire négatif n'a été émis au sujet du film ou de son contenu. Cependant, on peut penser que les personnes qui ont choisi de visionner *WACHIYA* et de le commenter faisaient partie d'un public déjà sensibles au propos présenté par le film.

5.5 Retour chez les Cris.

Par ailleurs, en dépit de ma réflexion théorique sur le mépris et la reconnaissance, je ne m'attendais pas à la réponse positive des Cris lors de la diffusion. Il s'agissait pourtant de la version française du film sur RDI alors qu'une majorité de la population crie est bilingue, elle parle cri et anglais. Concentrée sur l'objectif de créer un pont en tentant de rendre intelligible aux allochtones une vision élargie et sensible des Cris sur eux-mêmes et sur leur culture, j'ai omis de prendre en considération que la première étape qui permette de se distancier du mépris est la reconnaissance. Il semblerait qu'aux yeux des Cris qui ont visionné le film, *WACHIYA* puisse constituer un des éléments parmi

¹²⁰ Une centaine de personnes.

¹²¹ Voir Appendice B Extraits des retours.

les très nombreux autres facteurs qui contribuent à l'avancement du chemin sinueux vers cette reconnaissance.

CONCLUSION

L'intention qui a soutenu ce projet de recherche était de créer un pont de connaissance et de reconnaissance ainsi qu'un lien sensible entre la vision que certains acteurs Cris portent sur leur nation et la perception qu'ont les allochtones du Québec de la nation crie.

La nature de ce projet de recherche-crédation, *WACHIYA*, dont la partie création consiste en un documentaire politico-poétique sur la nation crie, a conduit la réflexion théorique qui le soutient à se diviser en deux axes spécifiques. Afin d'accéder à une connaissance théorique des enjeux historiques, socio-politiques et de leurs répercussions sur la nation crie, l'aspect politique qui constitue le premier axe de la recherche, a été abordé de manière transversale en empruntant à l'anthropologie, à la socio-politique et à la théorie critique. L'aspect poétique qui constitue le second axe de la recherche, s'est inspiré de l'épistémologie de l'ethnographie contemporaine qui, par ses méthodes, partage des visées communes avec la démarche cinématographique déployée lors de la mise en œuvre du film. Il s'agit d'une posture réflexive, relationnelle et esthétique qui appréhende le réel par la voie du sensible. De fait, les réflexions théoriques du deuxième axe et le processus créatif se sont entrecroisés établissant ainsi un dialogue entre la réflexion sur la pratique et la mise en œuvre de cette réflexion au fil de l'édification du film.

Dans un premier temps, il a été examiné sur un plan historique et anthropologique les bases sur lesquelles reposent la structure sociale des Cris, à savoir un ordre social qui, dans une perspective intergénérationnelle, instaure une réciprocité et établit une relation entre les individus, le territoire, la faune, les ressources et les activités courantes de la vie. Conséquemment, cette observation a permis d'appréhender l'incidence de l'ordre social des Cris sur la posture qu'ils ont adoptée dans le cadre de

leurs négociations politiques et économiques avec les différents paliers de gouvernements et les entreprises au cours des dernières décennies.

Dans un second temps, la création et la recherche se sont entrelacées car toutes deux participaient à une démarche commune ; établir et explorer un lien communicationnel sensible qui touche au langage mais aussi à tous les autres champs perceptuels. Parce qu'elle impliquait une reconnaissance mutuelle, cette méthode basée sur une intersubjectivité reconnue par les parties, a conduit à une connaissance de l'autre plus vaste et à une perception de la rencontre qui a dépassé l'aspect relationnel, induisant une appréhension sensible du réel dans sa globalité. Il aura fallu, dans ce contexte de recherche et de création qui visait à tisser des liens entre le réel, le perceptuel et l'imaginaire, adopter une posture d'une attention rigoureuse et d'une présence indéfectible. En effet, une pensée qui présuppose le sensible est une pensée attentive qui se penche sur les liens parfois ténus qui existent entre l'interne, l'externe, la raison, l'imagination, l'image et l'être. Cette épistémologie a donc informé ma position éthique dans le sens où l'entend Laplantine, en remettant en question des principes qui font partie de l'éducation du chercheur dans le but de démanteler les stéréotypes qui enclavent les cultures dans des généralisations identitaires. Il faut noter que le fait que je sois européenne m'a facilité la tâche étant donné que je ne porte pas le poids de la culpabilité collective liée aux tentatives de colonisation des autochtones du Canada par la population hégémonique et les congrégations religieuses ce qui, de facto, a conféré une plus grande liberté au développement de ma démarche.

Le film *WACHIYA* a été édifié en empruntant au cinéma vérité de Jean-Rouch son approche participative réflexive et sa manière de rendre sensible la légitimité des protagonistes devant lesquels on se trouve. Il s'est également inspiré du cinéma direct de Michel Brault en adoptant sa volonté d'opter pour un regard intègre, qui entre en contact avec les protagonistes et leur environnement afin d'en proposer une représentation filmique qui n'appartient pas à une idéologie spécifique. Tandis que du

cinéma d'intervention sociale du Wapikoni, *WACHIYA* s'est rapproché de l'esthétique, des thèmes abordés et de la mise en forme de leur expression. Par ailleurs, on peut associer aux trois types de documentaires précités le fait que la majorité du film ait été tourné sans équipe technique et avec un équipement léger. Le résultat de cet amalgame est une histoire sensible, poétique et vaste de l'Histoire récente de la nation crie.

Cette Histoire, portée par la voix des acteurs qui l'ont vécue et qui la vivent, par les sons des tambours et de la nature et par la force des images du territoire, fait résonner de concert ces visions qui tracent un portrait de la culture crie. Ici, le contrepoint formulé par « l'expert » issu de la population hégémonique ne trouve pas sa place, les seuls acteurs et experts d'eux-mêmes sont les Cris qui se représentent dans le film.

Les commentaires sur *WACHIYA* émis par les protagonistes du film et les spectateurs, cris et allochtones, ont été positifs, d'une part quant aux connaissances acquises par les allochtones et d'autre part, en matière de reconnaissance en ce qui concerne les Cris. On peut donc convenir que l'intention première de cette création, qui était d'ériger un pont de connaissance et de reconnaissance ainsi qu'un lien sensible entre le regard que porte la population hégémonique sur la nation crie et la vision que des protagonistes cris ont de leur nation, a abouti dans une certaine mesure. Ce constat est nuancé car il tient compte de l'ampleur de la diffusion, inespérée dans les circonstances, mais aussi du fait qu'une part conséquente des spectateurs qui ont fait le choix de regarder le film reconnaissaient et estimaient les autochtones du Québec auparavant. *WACHIYA* aura donc participé à cette aventure vers la reconnaissance.

Toutefois, il me semble opportun de souligner que l'humanité s'est souvent méprise au sujet du temps qu'il faut à une société pour transcender le mépris afin d'atteindre la reconnaissance de l'autre de manière à ce que cet autre ne demeure pas « un autre » et puisse pleinement exister dans son humanité. Il s'agit d'une question de perspective

temporelle, un peu comme quand il est question de la gestion forestière¹²², les humains envisagent la durée à l'échelle d'une vie humaine. La croissance des arbres, pour que les spécimens soient forts et forment une forêt au sein de laquelle s'établit une solidarité entre les espèces s'échelonne sur l'équivalent de plusieurs générations de vies humaines, tout comme les changements de perspective au sein d'une société. Et lorsque la reconnaissance est enfin présente, il faut faire preuve d'une grande vigilance. Des générations sont parfois nécessaires pour qu'une partie de la population puisse acquérir cette fragile reconnaissance, mais il suffit d'une guerre, d'un virus, d'un soubresaut de l'économie ou d'un changement de pouvoir, pour qu'en un seul instant, les conditions de l'existence de cette reconnaissance ne soient plus réunies.

WACHIYA!

¹²² Wohlleben. P, (2017), *La vie secrète des arbres*, Paris : Les Arènes.

APPENDICE A
DESCRIPTION DES PERSONNAGES VERSION LONGUE

Matthew Mukash

J'ai rencontré et croisé Matthew Mukash à plusieurs reprises avant de l'approcher pour qu'il fasse partie de *WACHIYA*, entre autres à Whapmagoostui lors d'un tournage en compagnie de son fils Pakesso et à Chisasibi alors que je suivais pour la C.B.C les marcheurs Cris partis à pied de Whapmagoostui jusqu'à Ottawa dans le contexte des revendications entourant le mouvement Idle No More. Jusqu'à l'âge de quinze ans, Matthew Mukash a été élevé à cent milles au nord-est de la communauté crie de Whapmagoostui à la manière traditionnelle crie. À la suite de l'adoption de la Paix des Braves, il a été Grand Chef de la nation crie. C'est un très bon conteur qui a été en mesure de parler de tous les aspects de sa nation. Notre première entrevue dans le cadre de *WACHIYA* a eu lieu à Montréal, Pakesso m'ayant signalé que son père était de passage. Cette entrevue a été tournée par Jean-Pierre Gandin dans un bureau de Radio-Canada. Le lieu a été choisi à la demande de Matthew, ce qui a occasionné une certaine inquiétude pour moi étant donné qu'à ce moment, il n'était pas question que le film soit produit par Radio-Canada. Bien que je n'étais pas autorisée à le faire entrer dans le bâtiment de la société d'État, nous avons finalement pu y réaliser l'entretien sans problème. Les autres entrevues ont été tournées par moi, à Whapmagoostui un an plus tard. J'ai devancé de quatre jours un départ prévu pour l'émission Maamuitaau afin de profiter de ce temps avec Matthew Mukash. Sous les conseils de Matthew, les tournages ont eu lieu à son camp de chasse, sur le bord de la Grande rivière de la Baleine et sur le bord de la Baie d'Hudson face à une île « qu'il ne faut jamais désigner ». Pour l'anecdote, Matthew, dos à l'île me racontait une légende qui s'y rapportait. La caméra désignait donc l'île qui s'est progressivement couverte de brume pendant que Matthew racontait son histoire et ce, jusqu'à ce qu'elle disparaisse

complètement. Une fois l'histoire terminée et la caméra déplacée, l'île est réapparue. Cette séquence ne fait pas partie de *WACHIYA*.

Danielle O'Bomsawin

Je n'avais croisé Danielle O'Bomsawin que très brièvement à Whapmagoostui un an plus tôt. Danielle est Abénaquise, c'est l'épouse de Matthew Mukash. Je ne la connaissais pas mais son fils Pakesso m'avait parlé d'elle précédemment. Tel qu'évoqué plus avant, il n'était pas prévu que Danielle fasse partie de *WACHIYA*, celle-ci s'est insérée naturellement dans l'histoire lors du tournage d'une entrevue de Matthew à leur camp de chasse de Whapmagoostui. Danielle O'Bomsawin s'est entretenue de son rapport à l'éducation, aux traditions, à la culture, à l'art, au territoire et de la consubstantialité de ces éléments.

Pakesso Mukash

J'ai rencontré Pakesso Mukash à de nombreuses reprises avant de lui proposer de faire partie de *WACHIYA*. Nous avons tourné ensemble pour l'émission Maamuitaa à Montréal et dans plusieurs communautés Cries du territoire Eyou Estchee. Étant donné que Pakesso vit principalement à Montréal, il m'a proposé que son entrevue soit tournée à Odanak le village de naissance de sa mère, Danielle O'Bomsawin. Le village étant situé à une heure et demie de la ville, il représentait un bon compromis entre la distance à parcourir et l'importance significative du lieu pour Pakesso et sa famille. Durant cette journée à Odanak, j'ai vu plusieurs lieux importants, dont la maison où Pakesso avait composé et enregistré certaines chansons de son groupe de musique Ceramony. J'y ai également rencontré un de ses oncle. Au nouvel an suivant, j'ai filmé un spectacle de musique électronique qu'il présentait sous le pseudonyme de KXO. Pakesso parle parfaitement cri. Il est traducteur lors d'audiences publiques qui concernent les grands projets liés au territoire, présentateurs d'émissions de télévision

autochtones, cofondateur du groupe de musique Ceramony¹²³, et fondateur de « KXO »¹²⁴. Il représente une certaine vision de sa génération et du lien qu'elle entretient avec la culture crie.

Roméo Saganash

J'ai rencontré et filmé Roméo Saganash à de nombreuses reprises avant de lui proposer de participer à *WACHIYA*, ce à quoi il a acquiescé immédiatement. J'ai travaillé avec sa nièce Mélissa Saganash et pour sa sœur Emma Saganash. J'ai rencontré plusieurs de ses sœurs et sa mère alors qu'elle était encore parmi nous. Par deux fois, j'ai pris la route vers Ottawa pour rencontrer Roméo alors qu'il était député fédéral et par deux fois l'entrevue a été annulée la journée même. Finalement, c'est après qu'il ait quitté la vie politique qu'il m'a été donné de le rencontrer à Ottawa. Je savais que je ne pourrais pas le filmer dans d'autres circonstances mais l'entrevue a été d'une rare profondeur et la part de son histoire personnelle qu'il a livrée à la caméra d'une sensibilité et d'une transparence peu commune. Roméo Saganash est avocat, et a été, entre autres, négociateur pour la « Paix des Braves ». Il a milité dans un grand nombre d'associations et d'entreprises autochtones cries et il a été député fédéral de la circonscription d'Abitibi—Baie-James—Nunavik—Eeyou sous la bannière du Nouveau Parti Démocratique de 2011 à 2019. Sa participation à l'évolution de la place politique de sa nation sur l'échiquier canadien et à l'ONU en fait une référence.

Bella M. Petawabano

Je connaissais peu Bella Petawabano personnellement, en revanche, j'avais tourné plusieurs entrevues avec elle et j'étais au fait de son importance et de son implication

¹²³ *Groupe de musique fondé pour marquer l'opposition d'une partie de la jeunesse à la signature du traité de « La paix des braves ».*

¹²⁴ *Dans ce contexte, il est DJ et crée de la musique techno à partir de musiques traditionnelles. En spectacle, des danseurs en costume de cérémonie performant au son de sa musique semi improvisée.*

dans le domaine de la santé pour la nation crie. Bella a proposé que son entrevue ait lieu dans son bureau du Cree Health Board à Montréal. L'entrevue a été tournée par Jean-Pierre Gandin. Étant donné que nous ne nous connaissons pas personnellement Bella et moi, j'ai été surprise par le degré d'intimité qui s'est rapidement installé durant l'entrevue ainsi que par la quantité d'extraits de son histoire personnelle qu'elle a eu la générosité de partager. Plus tard, j'ai filmé Bella alors qu'elle dirigeait une réunion du Cree Health Board à Montréal. J'aurais aimé la filmer aussi à Chisasibi où elle travaillait le plus souvent mais ce projet a avorté en raison de la pandémie de covid-19. Bella Petawabano a été présidente et représentante de l'autorité régionale du conseil cri de la santé et des services sociaux de la Baie James jusqu'en 2020. Bella est l'un des piliers de sa nation depuis quatre décennies. La particularité de son action repose sur le fait qu'elle allie traditions, éloignement et santé.

Steve Ratt

Tel que mentionné plus avant, je ne connaissais pas Steve Ratt, mais il « savait » qui j'étais car il m'avait déjà vue filmer à Mistissini. Ce que j'espérais et qui n'avait pas eu lieu avec Matthew Mukash était la mise en contexte de l'interaction avec la nature et le territoire. Il me fallait donc tourner le visuel de chasse ou de pêche dans un autre environnement. Steve Ratt est chasseur dans la région de Mistissini où il vit et de Chisasibi d'où il est originaire. Mistissini étant située à sept cent quatre-vingt-dix kilomètres de Montréal, c'est l'une des communautés crie les plus proche ce qui facilitait pour moi l'accès au territoire, particulièrement en termes de coût. J'ai donc rencontré Steve Ratt à Mistissini en automne 2019. Très vite, je me suis aperçue que si Steve faisait partie de *WACHIYA*, nonobstant les scènes de chasses que nous allions tourner ensemble, il faudrait aussi qu'il raconte son histoire. Ainsi, Steve a parlé de la filiation, du leg intergénérationnel et de l'incidence positive du territoire sur son équilibre.

La motivation de chacun des protagonistes de *WACHIYA* a orienté le cours de sa propre histoire, alors que la signature du traité de la Paix des Braves constituait le point de rencontre de ces chemins de vie.

APPENDICE B
EXTRAITS DES RETOURS

Courriels des protagonistes :

Roméo Saganash

Merci, c'est magnifique, et la photographie exceptionnelle!
R.

Matthew Mukash

Hello Isabelle,
Danielle and I watched the video last night. It is very good!
Great job!
Many thanks!
Matthew

Extrait des messages des spectateurs via Facebook et messenger :

Peter Halliday

Hi Mme Barzeele. My wife teaches an Indigenous History course at MacLean Memorial High School in Chibougamau. She would like to stream your film "WACHIYA" for her class. As many of the Cree students speak, Cree and English with little French, we were wondering if there is a version of the film with English subtitles. We were touched and impressed with so many of the testimonies of the speakers. We have both been teachers at Macelan Memorial for over 30 years and have met many of the speakers in your film. In fact, I was Matthew Iserhoff's, (the other guy in CerAmony) English teacher for high school. It's a fine little film you made, and I have forwarded it to the new teachers at school. I had none of this background when I came up here, I had never even heard of residential schools. Thanks for your good work.

Rachel Burman (musicienne)

Bravo Isabelle, moi et André avons adoré ton touchant film. Fascinant, intelligent, sensible... Je l'ai réécouté plus tard et il m'a offert de nouvelles découvertes. Vivement le prochain

Emma Saganash (sœur de Roméo Saganash)

Vraiment beau à voir !

Luc Panneton (Je ne le connais pas)

Magnifique film ! La voix des Cris.

Marie-France Abastado (journaliste radio à Radio-Canada)

Bravo Isabelle ! Je viens de visionner ton documentaire et c'est magnifique !

Valérie Claeys (Famille)

Je confirme, magnifique documentaire ! Bravo Isabelle Barzeele

Normand Grondin (journaliste télé à Radio-Canada)

Excellent en effet : beaux personnages, belle photo, intelligence du propos...

Michel Picard (caméraman)

Très beau documentaire. Bravo

Christine Wurz (collègue)

Félicitations, Isabelle ! Si touchant de voir le fruit et l'âme de ton travail !

Francine Tremblay (Je ne la connais pas)

Très beau ! J'aime beaucoup plonger dans la vie des Peuples des Premières Nations. Des gens vrais qui me font un grand bien ! Merci et encore d'autres, s'il vous plaît !

Yvonick Houde (ami)

Bravo Isabelle!

Dominique Leduc (amie)

Félicitations!!!

Micheline Poirier (Je ne la connais pas)

Tu peux être fière de ton documentaire si touchant. Les messages social, politique, culturel et spirituel sont passés avec force et beauté grâce à ton immense talent ! Bravo!

Monique Lalonde (Je ne la connais pas)

Merveilleux ! C'est de toute beauté et surtout de sensibilité ce documentaire. Une belle compréhension des réalités présentées avec respect. Un grand merci et Félicitations!

Marie-Pascale Laurencelle (réalisatrice indépendante)

Bravo Isabelle !!

Sophie Girouard-Nobl (amie)

Génial, j'ai hâte de le revoir une 3e fois. Ton documentaire est un des meilleurs que j'ai vus. Tu as su capter l'essence de leurs réalité historique et présente. Surtout, l'intimité avec les personnes que tu nous présentes. Longue vie à ton documentaire. XXXX J'oubliais les magnifiques prises de vue que tu as faites.

René Gour (ami)
Bravo Isabelle

Sonia M Bandulet (amie)
Bravo Isabelle !

Jean-Pierre Gandin (caméraman)
Bravo Isabelle, quel travail superbe, que *WACHIYA* ait une longue vie
Isabelle Barzeele
Jean-Pierre Gandin Merci beaucoup pour ton aide précieuse JP. Bonne fin de tournage!

Hélène Poirier (caméraman)
C'est effectivement un très très bon film
Bon écoute tout le monde !

Flora Weistche (a été journaliste pour Maamuitaau)
Congratulations
Isabelle I miss working with you and I miss teaching you Cree language!

Louis-Philippe Ouimet (journaliste et pupitre culturel, télévision de Radio-Canada)
Bravo! C'était très beau ton documentaire.

Catherine François (journaliste télé, TV 5 monde)
Magnifique documentaire!

Jamie Little (coordonnatrice Maamuitaau)
I'm really enjoying watching the documentary.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberganti, A. (2013) *La spatialité immersive*. Paris : L'Harmattan.
- Bensa, A. (2008), Champs et contrechamps de l'anthropologie , *L'Homme*, 185-186(1) , 213-228.
- Barbeau, M. (2021). Wapikoni mobile : RéconciliAction par les arts médiatiques. *Les Cahiers du CIÉRA*, 19(1), 117–121. <https://doi.org/10.7202/1077736ar>
- Baldwin Michèle, Stora Nicole, Ducroux-Biass Françoise. *Entretien avec Carl Rogers sur l'utilisation du self en thérapie*. Approche Centrée sur la Personne. Pratique et recherche. 2009/2 (n° 10), p. 5-15. Récupéré le 20 décembre 2018 de : <https://www.cairn.info/revue-approche-centree-sur-la-personne-2009-2.htm-page-5.htm>
- Bouchard, V. (2009). Cinéma direct et dispositifs légers et synchrones, comparaison Rouch/ONF. In *Colloque International Jean Rouch organized by le Comité du Film Ethnographique (CFE)*, Paris, France
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Dijon Presses du réel.
- Bourdieu P. (2014), *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris : Seuil.
- Boukala, M. & Laplantine, F. (2006). Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), 87–105. <https://doi.org/10.7202/014115ar>
- Bresson, R. (1997), *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard Folio.
- Chomsky. N. (2001), *Le langage et la pensée*. (L-J. Calvet, trad.). Paris : Payot et Rivages. (Publication originale 1969).
- Cardinal, É. (Juin, 2018). Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec, *Les Autochtones dans l'espace médiatique québécois*. Récupéré de https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_deposes_a_la_Commission/P-618_M-010.pdf
- Comolli, J-L. (2004) *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris, Verdier.

- Depardon, R., (1992) *Depardon/cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, ministère des affaires étrangères.
- Desbiens, C. (2015). *Puissance nord : territoire, identité et culture de l'hydroélectricité au Québec*. Québec : Presses de l'université Laval.
- Durkheim E. (1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : Presses.
- Feit, H.A. (2005). Re-cognizing co-management as co-governance: Visions and histories of conservation at James Bay. *Anthropologica*, 47 (2), 267-288.
- Habermas J. (1978), *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*. (J. Lacoste, trad.). Paris : Payot. (Publication originale 1973).
- Hall, S. (2008). Identités et Cultures, *Politiques des Cultural Studies*, Paris : Les Éditions Amsterdam.
- Honneth, A. (2008a). La société du Mépris, “*Vers une nouvelle Théorie critique*”, Paris : La Découverte.
- Honneth, A. (2008b). Le racisme comme distorsion de la perception. Des absurdités liées à l'exigence de tolérance. *La pensée de midi*, 2425(2), 98-108. Récupéré le 2 février 2017 de <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2008-2-page-98.htm>
- Karimi, H. (2016). François Laplantine, L'énergie discrète des lucioles : anthropologie et images. *Revue des sciences sociales*, (55), 114-115. <http://journals.openedition.org/revss/2098>
- Laplantine F. (2009), *Sons, images et Langages, Anthropologie, esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne
- Laplantine F., (2012), *Quand moi devient l'autre, décentrer l'anthropologie*, Paris : CNRS Éditions
- Laplantine F., (2018), *Penser le sensible*, Paris : Pocket
- Laplantine F. (2003), *De tout petits liens*, Paris : Mille et une nuit
- Les Inuit et les Cris du Nord du Québec : territoire, gouvernance, société et culture*. (2010). Rennes : Québec : Rennes : Presses de l'Université de Rennes Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Petit, J.-G., Bonnier Viger, Y. et Aatami, P. (2010). *Inuit et les Cris du Nord du Québec: Territoire, gouvernance, société et culture*. Presses de l'Université du Québec.
- Madeliney, H. (1985), *Art et existence*, Paris: Editions Klincksieck.
- Mauss, M. (2001), *Sociologie et Anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Mauss, M. (2002 / 1923-24). *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Classiques des sciences sociales (Université du Québec à Chicoutimi)*. Récupré le 4 avril 2015 de http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf
- Marsolais, G. (1989). Entretien avec Jean Rouch. *24 images*, (46), 23–25.
- Marsolais, G. (1996). « Repousser les faux maîtres... » / *Les Ordres*, Michel Brault (Québec, 1974). *24 images*, (81), 17–19.
- Marsolais G. (1975). « Michel Brault, cinéaste exemplaire - à propos de son film « *Les Ordres* », Vie des Arts, (78), printemps 1975.
- Merleau-Ponty, M. (2009), *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris : Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (2011), *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard
- Mucchielli, L. (2009). É. Durkheim : le père de la sociologie moderne: Dans *La sociologie* (p. 47-57). Éditions Sciences Humaines.
- Niney, F. (2009) *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Kleincksieck.
- Niney, F. (c 2002) *L'épreuve à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles : De Boeck.
- O'Bomsawin, N. (2002). L'héritage sacré des Autochtones du Québec. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 67-69. Récupéré le 7 février 2016 de <https://www.erudit.org/fr/revues/cd/2002-cd1044422/8086ac/>
- Olivier, F. (2013, octobre). Collaboration entre gouvernement, industrie et Premières Nations en foresterie : le cas des Cris de la Baie James [Mémoire accepté]. Récupéré le 20 janvier 2016 de <https://archipel.uqam.ca/6114/>

- Piault, M.H. (2008). *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Paris : Téraèdre.
- Piault, M. H. (2018). La transaction audiovisuelle: Pour une anthropologie hors-texte. *L'Homme*, (226), 103-140.
- Piault, M. H. (2004). Une attente incessante. *Cahiers d'études africaines*, (175), 493-505.
- Piault, M. (2/2004). Jean Rouch (1917-2004): La ciné-transe, une pensée fertile. *Hermès, La Revue*, 39, 210-218. <https://doi.org/10.4267/2042/9485>
- Poirier, J. (1984). Carl Rogers ou L'approche centrée sur la personne. *Québec français*, (54), 124 –125.
- Rogers, C. (1962). Revue francophone internationale de l'approche centrée sur la personne 2010. *Les caractéristiques d'une approche centrée sur la personne*. Récupéré le 27 décembre 2018 de ACP Pratique et recherche. <http://www.acp-pr.org/caracteristiques.html>
- Raoul-Jean Moulin, *Entretien avec Jean Rouch*, Paris : Les lettres françaises, n°812, 18 février 1960.
- Serpereau, A. (2011). *Pratiques médiatiques alternatives et espaces publics : le cas du Wapikoni mobile* [Thèse ou essai doctoral accepté, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4558/>
- Simondon, G. (2004), *Deux leçons sur l'animal et l'homme*, Paris : Ellipses.
- D'Anglure S.B. (2006), *Être et renaître Inuit, homme, femme ou chamane*, Paris : Gallimard.
- Wittgenstein. L. (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, (7^e éd. Klossowski. P. trad.) Paris : Gallimard.
- Zinn, H. (2007). Artists in Times of War. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 9(1). Récupéré le 16 décembre 2018 dans <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1033>

ENTREVUES EN LIGNE

Brault, M. (1961, 24 juillet), Interviewé par Hubert Aquin. Entrevue avec Michel Brault. Dans Société Radio-Canada (prod), *Carrefour*.
https://www.youtube.com/watch?v=s2XvCT6LMwY&ab_channel=archivesRC

Jean-Simon Gagné Nepton, (16 août 2022), *WACHIYA, un documentaire qui donne la parole aux Cris*, Espaces Autochtones, Radio-Canada.
<http://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1904814/WACHIYA-documentaire-cri-autochtone-quebec>

Stewart, D. (host.), Betsy Longchap (anim.), Barzeele, I. (invite), (*Wednesday March 30, 2022*). *Wunschgaoug, I* [Webradio]. (s. d.). CBC Listen (prod.).
<https://www.cbc.ca/listen/live-radio/1-146-wunschgaoug-cree/clip/15903630-wunschgaoug-wednesday-march-30-2022>

FILMOGRAPHIE

Awashish Danisse (réalis). *Nipimatsiwin*. Wapikoni mobile, 2017, 4 min 46 sec. [En ligne] <https://evenementswapikoni.ca/nipimatsiwin>

Barzeele, I. (réalis). (2021). *Wachiya*. [Film]. Société Radio-Canada. 53 min 45 sec. [En ligne] <https://ici.tou.tv/wachiya/S01E01?lectureauto=1>

Brault, M. (réalis), Marcel Carrière, M. (réalis), Fournier, C. (réalis), Jutra, C. (réalis). *La lutte* [Film] (1961). Montréal : Office National du Film du Canada. 27min, 45 sec.

Brault, M. (réalis). (1962). *Les enfants du silence* [Film] Montréal: National Film Board of Canada. 23 min 33 s.

Brault, M. (réalis). (1974). *Les Ordres* [Film]. Les Productions les Ordres les Production Prisma, Montréal. 107 min.
<https://www.youtube.com/watch?v=4dlGOb366EY>

Chamberland Manon (réalis) et Eva Kaukai (réalis). *Katatjatuuk kangirsumi (Throat Singing in Kangirsuk)*. Wapikoni mobile, 2018, 3 min 17 sec. [En ligne] <https://vimeo.com/374243350>

Côté, Abraham (réalis) *Deux et deux*. Wapikoni mobile, 2008, 3 min. [En ligne] https://www.onf.ca/film/deux_et_deux/

Germain Aliss (réalis). *Kau-kau-ilniun-aliss*. Wapikoni mobile, 2017, 9 min 34 sec. [En ligne] <https://evenementswapikoni.ca/kau-kau-ilniun-aliss>

- Groulx, G. (réalis) et Michel, B. (réalis). *Les raquetteurs* [Film] (1958). Montréal: Office national du film du Canada. 14 min 40s.
- Perrault, P. (réalis) et Michel, B. (réalis), (1963). *Pour la suite du monde* [Film]. Montréal : Office National du Film du Canada. 105min 22 sec.
- Rouch, J. (realis). (1955). *Les maîtres fous*. [Film] Paris : Éditions Montparnasse. 28 min.
- Rouch, J. (realis). (1955). *Petit à petit*. [Film] Paris : Les films du jeudi. 96 min, 5 sec.
- Rouch, J. (réalis). (1957). *Moi, un noir: (Treichville)* [Film]. Paris : Les Films du Jeudi, 72 min.
- Rouch, J. (réalis) et Morin, E (réalis). (1961). *Chronique d'un été* [Film] Paris : Éditions Montparnasse. 86 min.
- Tarkovsky, A. (réalis). (1972). *Solaris* [Film]. Criterion Collection. 169 min.
- Tarkovsky, A. (réalis). (1979). *Stalker* [Film]. Moscou : Ruscico. 163 min.
- Vachon Mc Kenzie Shawn-Tamien (réalis). *Du jour au lendemain*. Wapikoni mobile, 2017, 4 min 10 sec. [En ligne] <https://evenementswapikoni.ca/du-jour-au-lendemain>