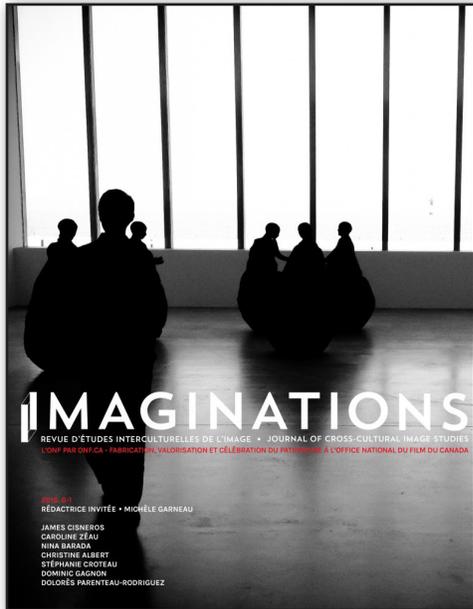


IMAGINATIONS

REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE • JOURNAL OF CROSS-CULTURAL IMAGE STUDIES



IMAGINATIONS

JOURNAL OF CROSS_CULTURAL IMAGE STUDIES |
REVUE D'ÉTUDES INTERCULTURELLES DE L'IMAGE

Publication details, including open access policy
and instructions for contributors:

<http://imagination.csj.ualberta.ca>

“Quand le cinéma autochtone devient exemplaire :
diversité culturelle et patrimoine cinématographique
sous les Visions autochtones de l’ONF”

Stéphanie Croteau
May 30, 2015

To Cite this Article:

Croteau, Stéphanie. “Quand le cinéma autochtone devient exemplaire : diversité culturelle et patrimoine cinématographique sous les Visions autochtones de l’ONF.” *Imaginations* 6:1 (2015): Web (date accessed) 85-106. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.7

To Link to this article:

<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.ONF.6-1.7>



The copyright for each article belongs to the author and has been published in this journal under a **Creative Commons Attribution NonCommercial NoDerivatives 3.0** license that allows others to share for non-commercial purposes the work with an acknowledgement of the work's authorship and initial publication in this journal. The content of this article represents the author's original work and any third-party content, either image or text, has been included under the Fair Dealing exception in the Canadian Copyright Act, or the author has provided the required publication permissions.

QUAND LE CINÉMA AUTOCHTONE DEVIENT EXEMPLAIRE : DIVERSITÉ CULTURELLE ET PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE SOUS LES VISIONS AUTOCHTONES DE L'ONF

STÉPHANIE CROTEAU
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL/UNIVERSITÉ
SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Résumé

La plateforme web *Visions autochtones* de l'Office national du film du Canada, inaugurée en 2006 et subventionnée par le Fonds Mémoire canadienne, vise à présenter 64 ans d'histoire du cinéma autochtone produit par l'ONF (de 1940 à 2004), par le biais d'une sélection de 32 films documentaires ayant été choisie par l'institution. Dans cet essai, il s'agira de s'attarder spécifiquement sur la version francophone de cette plateforme (offerte en français et en anglais), d'analyser les extraits audiovisuels mis en valeur par l'Office ainsi que l'encadrement discursif déployé via les articles, résumés de films et documents pédagogiques ayant été mis en ligne sur ce site. On examinera comment les diverses modalités discursives qui traversent *Visions autochtones* viennent d'une part accompagner ce patrimoine cinématographique, mais aussi—et surtout—le commenter, et d'autre part de quelle manière ce discours vient gérer la « question indienne » subjacente aux films autochtones du Canada.

Abstract

The National Film Board of Canada (NFB)'s *Aboriginal Perspectives* Web platform, launched in 2006 and funded by the Canadian Memory Fund, aims to present 64 years of Aboriginal film history produced by the NFB (from 1940 to 2004), through a selection of 32 documentary films chosen by the institution. This article focuses on the French version of this platform (available in French and English), examining the audio-visual excerpts highlighted by the Office as well as the discursive framework deployed on this site by way of the articles, summaries of films, and educational materials available there. The author reviews not only how the various discursive modalities that exist on the *Aboriginal Perspectives* platform accompany this cinematographic heritage, but also—and especially—how they comment on and deal with the underlying “indigenous issue” within the NFB's Aboriginal films.

Si la question indienne se trouve ces dernières années au cœur de plusieurs projets initiés par la communauté savante de tous les horizons et qu'elle a donné lieu à des alliances entre diverses chaires de recherche et les communautés autochtones, on remarque que les études cinématographiques ne sont pas en reste et partagent également un intérêt marqué envers cette problématique. Par exemple, depuis 2011, les recherches sur le cinéma autochtone ont notamment abouti sur quatre thèses doctorales,¹ à Montréal seulement. La vitrine institutionnelle et scientifique que l'on accorde aujourd'hui au cinéma autochtone du Canada est à cet égard intéressante et, dans le cas qui nous concernera, plus particulièrement celle entourant le cinéma autochtone produit par l'Office national du film. On pourrait d'ailleurs souligner que l'ONF est au Canada une « référence en matière de films sur les peuples autochtones », et que l'institution aime rappeler qu'elle « possèd[e] la plus grande collection de films réalisés par et sur les autochtones » (« RIDM : 15 ans, 15 suggestions de films » sur *ONF/blogue*).

En parcourant la littérature portant sur le cinéma autochtone produit par l'Office, on observe néanmoins qu'un enjeu est parfois laissé de côté, à savoir que l'ONF est financé par le ministère du Patrimoine canadien, qu'il s'agit d'une institution culturelle fédérale responsable de notre patrimoine audiovisuel et que celle-ci se situe donc, qu'elle le veuille ou non, dans des schèmes institutionnels et politiques. Deux références majeures sont toutefois à mentionner : d'une part, cette problématique a été finement analysée dans la thèse doctorale de Bruno Cornélius intitulée *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale*, et soutenue en 2011. D'autre part, on pourrait citer un propos de Daniel Salée qui, dans son compte rendu du livre de Randolph Lewis consacré au cinéma d'Alanis Obomsawin et publié sous le titre *Alanis Obomsawin : The Vision of a Native Filmmaker*, avait critiqué le mutisme de cet auteur quant aux pratiques

institutionnelles et politiques qui entourent le cinéma de cette réalisatrice. Le commentaire de Daniel Salée se présentait comme suit :
 je ne peux m'empêcher de faire état du sentiment d'agacement qui m'a accompagné tout au long de la lecture de ce livre. En prenant le parti évident de faire la part belle au travail d'Obomsawin, Lewis se laisse entortiller dans les filets d'une naïveté béate qui le pousse à éviter les questionnements plus controversés [...] [i]l fait montre plutôt d'une réserve gênée et inexplicquée, comme si, du fait de son extériorité à la dynamique socio-politique canadienne, il ne pouvait se reconnaître l'autorité d'interroger les pratiques étatiques et sociétales [...]. (2007)

Dans la continuité de la pensée de ces deux chercheurs, cet article a ainsi pour objectif d'aborder, à partir d'une approche critique, un cas spécifique : celui de la plateforme *Visions autochtones* de l'ONF, disponible en ligne depuis 2006. Si l'engagement de l'Office envers la production et la promotion du cinéma autochtone du Canada se jouait et se joue encore aujourd'hui sur plusieurs fronts (on peut penser à des initiatives telles que *First Stories*, *Second Stories*, *Studio One*, *Wakiponi Mobile* ou *Nunavut Animation Lab*²), *Visions autochtones* est une plateforme des plus intéressantes si l'on y observe la position adoptée par l'ONF à l'égard de son propre cinéma. Ce n'est pas moins de 64 ans d'histoire de sa cinématographie (de 1940 à 2004) que ce site web vise à présenter et à condenser, par l'intermédiaire d'une sélection de 32 films³ ayant été produits par l'institution. Par ailleurs, parmi cette sélection, douze films font l'objet d'extraits ciblés qui se retrouvent dans les grandes thématiques du site (« Les arts », « Cinéma et représentation », « Colonialisme et racisme », « Connaissances indigènes », « Histoire et origines », « Jeunesse » et « Souveraineté et résistance »), et huit d'entre eux proviennent de la cinématographie de la réalisatrice Alanis Obomsawin.

Que faut-il donc comprendre de cette priorité accordée au cinéma obomsawinien, et quel discours l'institution porte-t-elle à l'égard de son propre cinéma ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, on s'intéressera ici à la fois à *Visions autochtones* en la considérant pour ce qu'elle est (une collection patrimoniale), et à la fois aux stratégies discursives déployées d'une part et d'autres sur cette plateforme, et qu'il nous faudra analyser minutieusement. Enfin, on se posera dès lors ces questionnements en portant une attention particulière aux dynamiques politiques et sociétales se retrouvant sur la plateforme onéfiennne, plateforme qui, bien évidemment, concerne la *question indienne*.

Mais avant toute chose, quelques détails cruciaux doivent toutefois être mentionnés, le premier étant que *Visions autochtones* bénéficie de l'appui financier du ministère du Patrimoine canadien par l'entremise de Culture canadienne en ligne et qu'il est géré notamment par le Fonds Mémoire canadienne (comme en témoigne le « Générique » du site web). Par ailleurs, il faut savoir que cette plateforme est dotée d'un triple mandat, le premier étant éducatif. Décrit comme un outil pédagogique et éducatif visant à faire connaître le cinéma et les réalités autochtones, ce site web a en effet pour public cible les professeurs de niveau primaire et secondaire (on y fournit des questionnaires, des bibliographies suggérées, des extraits filmiques, etc.), mais aussi les citoyens ordinaires, ceux « qui s'intéressent aux peuples autochtones au Canada » (voir l'onglet « À propos de ce site »). Également, puisqu'on peut lire sur la plateforme que *Visions autochtones* vise « surtout [à] donner la parole aux gens des premiers peuples du Canada », on pourrait voir là son deuxième mandat, celui de « donner la parole » aux autochtones. Enfin, le troisième mandat du site est quant à lui, et sans aucun doute, patrimonial. On y spécifie en effet que les films disponibles en ligne ont été choisis, parmi ces 700 réalisations produites par l'ONF, en raison de leur exemplarité : car ils forment « un échantillon représentatif de l'ensemble » de l'histoire du cinéma autochtone produit par l'institution. L'ONF se prémunit d'ailleurs de toute contestation vis-à-vis de cette sélection, en spécifiant d'emblée que « [c]ertaines personnes s'étonneront peut-être de ne pas retrouver quelques titres importants dans la liste proposée [...] le projet, soutenu par le Fonds Mémoire canadienne, doit donner priorité à une collection à haute valeur patrimoniale ».

En naviguant sur ce site web, on remarque d'abord que les entrevues offertes en ligne sont dans la majorité des cas peu étoffées et toujours de très courte durée (au maximum trois minutes trente), et que les sujets de discussion sont majoritairement centrés autour de la crise identitaire des jeunes ainsi que sur la lutte entre tradition et modernité. Pour cette raison même, je ne les aborderai pas davantage. Par ailleurs, la plupart des publications offertes en ligne ont été écrites par des Autochtones et, étrangement, relèvent d'un ton bon enfant, hormis deux textes, qui constituent les deux exceptions du site. Il y a d'abord l'article « Souveraineté et résistance » d'Ellen Gabriel (militante autochtone ayant notamment été l'une des porte-parole des Mohawks durant la crise d'Oka en 1990), ce texte étant doté d'un aplomb unique sur la plateforme (on y retrouve d'ailleurs les termes « oppression » et « Canada colonisateur ») ; il y a ensuite celui d'Emma LaRocque (Métisse

Cri et professeur à l'Université du Manitoba). Ce dernier article est intéressant puisque l'auteure y souligne que l'oppression et la discrimination à l'égard des peuples autochtones perdurent encore aujourd'hui au sein des instances gouvernementales et, peut-on en comprendre, à l'ONF. Elle spécifie d'ailleurs qu'on « justifie maintenant ces pratiques en utilisant une terminologie néocoloniale comme “progrès” et “développement” dans “l'intérêt national” ; à cause d'elles, la conjoncture dans laquelle se retrouvent les peuples autochtones s'apparente à celle du tiers-monde ». Il va sans dire que LaRocque vise juste, car cette terminologie (*progrès, développement, intérêt national*) se retrouve à demi-mot, on le verra, dans le discours qui accompagne les extraits filmiques offerts sur la plateforme onéfiennne.

Enfin, il faut savoir que *Visions autochtones* est une plateforme dédiée à l'une des communautés du Canada surnommées « communautés sous-représentées » dans les Plans stratégiques de l'Office depuis 2008, communautés envers lesquelles l'institution s'est engagée à promouvoir la diversité culturelle par le biais de la production cinématographique. L'Office exprime d'ailleurs un certain enthousiasme à l'idée que cette plateforme contribuerait à une écriture à la fois multiculturelle et démocratique de l'Histoire, car

[j]usqu'à une époque récente, les Canadiens n'ont été exposés qu'à une seule version de l'histoire, celle qui relate les événements d'un point de vue européen et patriarcal. [...] Aujourd'hui, l'histoire autochtone est racontée de plusieurs façons, par des voix différentes, et les Autochtones en ressentent une grande fierté. Grâce à l'entremise des films, de la musique, de la télévision, des journaux et des livres, la riche diversité des collectivités autochtones du Canada est conservée pour toujours, et dans l'intérêt de tous. Nous ne pouvons que nous en réjouir ! (onglet « Histoire et origines », voir « À propos du thème »).

L'ONF propose en ce sens, sur *Visions autochtones*, une sélection de films représentant « des moments forts, des événements historiques incontournables, présent[ant] des personnages marquants » (voir « À propos de ce site »), et aborde « de nombreux sujets controversés et souvent mal compris auxquels se heurte la communauté autochtone » (voir « En classe ») par le biais de thématiques ciblées, telles que le racisme, le colonialisme, la souveraineté et la résistance. En d'autres mots, c'est à travers ce programme onéfiennne, rempli d'intentions inspirantes, prometteuses et louables, que l'utilisateur du site est amené à commencer sa visite.

Diversité culturelle et espace national

L'Amérindien ! Quel beau sujet ! Pierre Perrault, *Caméramages*

Je m'attarderai d'abord sur l'onglet « Souveraineté et résistance » de la plateforme, une thématique importante qui concerne spécifiquement les revendications culturelles, territoriales, politiques et socioéconomiques des communautés autochtones du Canada. On constate d'abord que les extraits audiovisuels sélectionnés par l'Office ne comportent pas de scènes abordant les grands conflits contemporains entre le Canada et les peuples autochtones (par exemple, on ne retrouve ni d'images ni de mots sur la crise d'Oka). On trouve en effet un extrait de *La survie de nos enfants* (Obomsawin, 2003) dans lequel Troy Jerome est en pourparlers avec le gouvernement du Québec en 1998 afin que les Mi'kmaq de Listuguj obtiennent une certaine autonomie quant à l'exploitation de leur forêt ; dans un autre extrait, on donne à voir des Mi'kmaq qui négocient pour obtenir leur propre plan de gestion de pêche au saumon, refusé en 1984 par le gouvernement du Québec. Dans une séquence du film de Gil Cardinal (*Le totem d'origine de G'psgolox*, 2003), on voit des Haisla discuter ensemble sur leur négociation avec un musée suédois, négociation visant à obtenir la restitution d'un totem mortuaire confisqué dans leur village de Kitamaat par des Européens en 1929. Dans les séquences offertes pour le thème « Souveraineté et résistance », on remarque ainsi une donnée commune : les extraits sont tous centrés autour d'un processus de *négociation* ou de médiation entre les Blancs et les Autochtones du Canada. Également, la présentation du thème offerte par l'Office mise sur un aspect particulier de cette problématique, soit celui du *chemin de la guérison* :

Le chemin de la guérison – L'étude d'exemples précis de batailles engagées sur les droits fonciers issus de traités, sur la gestion des ressources naturelles et sur les droits aux terres ancestrales et aux artefacts culturels, nous éveille à la lutte livrée par les Autochtones en vue de parvenir à l'autodétermination et à l'autonomie gouvernementale. Les films, rattachés à ce thème, offrent une image riche et fière des Autochtones et de la lutte qu'ils mènent contre l'oppression [...]. (« À propos du thème »)

La description de cette thématique se conclue de manière positive, on y mentionne que « [m]algré tout, les Autochtones ont accompli et continuent d'accomplir des réalisations telles que « l'enchâssement de leurs droits dans la constitution canadienne » et que, peut-on lire, « [b]ien que le *chemin de la guérison*

soit loin d'être à son terme, les Autochtones connaissent un nouvel élan qui renforce leur détermination à relever les défis qui subsistent ». Ainsi, si l'Office salue la capacité des Autochtones à lutter pour l'obtention de nouvelles formes d'autodétermination, force est d'admettre qu'il demeure évasif, dans sa sélection filmique tout autant que dans le discours qui entoure ces images, quant aux éléments les plus controversés des circonstances culturelles, politiques et territoriales ayant forcé les Autochtones du Canada à lutter contre l'oppression, et à résister pour obtenir une forme de souveraineté. Également, la présentation que l'ONF fait de ces thèmes met en valeur, par deux fois, l'idée du *chemin de la guérison*, puis félicite l'emboîtement (*l'enchâssement*) des droits des autochtones dans le moule *des politiques canadiennes*, et non l'inverse. Or, il faut bien comprendre que les diverses victoires citées sur la plateforme de l'ONF (l'« abolition des pensionnats et l'obtention d'une indemnisation pour les victimes ; la résolution de différends [sic], de longue date, en matière de réclamations territoriales, particulières et complètes ; la constitution des systèmes d'éducation, de santé et de justice ») font partie des réalisations autochtones ayant dû être négociées et intégrées *aux politiques canadiennes*, car comme l'écrit Daniel Salée :

[q]uel que soit le palier administratif, l'État demeure on ne peut plus clair : il ne saurait y avoir de négociation avec les autochtones que dans le respect le plus strict des paramètres politiques, juridiques et institutionnels de l'État canadien et de ses composantes sous-étatiques ; l'intégrité de ces paramètres ne doit en aucun cas être compromise par quelque avantage que pourraient retirer les autochtones des négociations avec l'État [...] *les règles de l'interaction entre l'État et les peuples autochtones au Canada sont principalement énoncées par l'État*. (2005, 63, je souligne)

Enfin, on retrouve également dans l'onglet « Souveraineté et résistance » un court extrait du film *Au pays de Riel* (1996) de Martin Duckworth, sur lequel il faudrait maintenant nous attarder plus longuement. Dans cette séquence, une aînée métisse spécifie aux adolescents métis assis tout autour d'elle que « Nous appartenons à la race humaine. Je suis contente que vous avez [sic] pris votre place et que vous en soyez fiers. Vous pouvez marcher la tête droite et danser comme eux. Vous êtes aussi bien qu'eux ». À la question « Connaissez-vous la langue de la réserve et votre famille ? », l'aînée répond :

Je ne connais pas la langue, j'ai vécu hors d'une réserve. Voyez-vous, je suis une descendante de Louis Riel et Louis Riel ne

souhaitait cela pour personne, pour personne. Ni les Indiens, ni les Métis, ni les Anglais, ni les Irlandais. Pour personne. Nous sommes tous Canadiens, le pays est à nous tous.

Un paradoxe émerge alors lorsqu'un jeune Métis tient ensuite des propos sur lesquels viendra se conclure l'extrait. Il dira : « Je pense exactement la même chose. Je suis Autochtone aussi, je pourrais avoir mon statut, mais je ne l'ai pas parce que je me considère comme une personne comme tout le monde. Je ne veux pas de privilèges pour ce qui est arrivé avant et que je suis prêt à oublier » (je cite la traduction offerte par l'ONF, mais le jeune ne dit pas « qu'il est prêt à oublier », mais qu'il est prêt à pardonner : « *I am willing to forgive what happened before* »).

Mon questionnement est le suivant : dans ce court extrait ayant été sélectionné par l'Office, a-t-on réellement affaire à la « Souveraineté et la résistance » d'une communauté ? Pas vraiment. Au contraire, ce qui était de prime abord un discours de fierté et d'autonomie de la part du Métis (on en arrive à cette conclusion lorsque l'on cherche ensuite à visionner le film dans son intégralité) est compris ici, par l'utilisateur du site, comme étant à la fois un refus de revendiquer le statut métis, et à la fois comme une incompréhension vis-à-vis de la légitimité des « privilèges » accordés aux Autochtones. D'ailleurs, l'Office ne cherche pas outre mesure à clarifier ce propos : l'institution y souligne plutôt à grands traits, dans le texte accompagnant l'extrait du film de Martin Duckworth, « la fierté d'être qui ils sont, la langue et le sentiment d'appartenance au Canada ». Autrement dit, cet extrait a pour drôle d'effet d'exprimer une remise en cause des privilèges autochtones et de l'utilité du statut métis, charriant pourtant historiquement avec eux des enjeux de souveraineté et de résistance (le désir de ce jeune homme de ne pas faire reconnaître ses droits liés à l'indianité de sa culture touche d'ailleurs la question du statut d'Indien, faisant encore en 2014 l'objet de batailles juridiques pour les Métis du Canada⁴). Également, ce que l'on retient de cette séquence, c'est la phrase sur laquelle elle vient se conclure, ce fameux « *I am willing to forgive what happened before* »...

À cet égard, l'article d'Ellen Gabriel, publié dans cette même thématique, est en quelque sorte un formidable contrepied vis-à-vis de la rhétorique régnant sur l'onglet « Souveraineté et résistance ». Gabriel n'hésite pas, en effet, à énumérer d'abord les grands conflits entre l'État canadien et les communautés autochtones : Restigouche, la crise d'Oka, les barricades de Kanehsatake et de Kahnawake, les confrontations d'Ipperwash et même, précise-t-elle, le « barrage de la rivière Oldman de la nation des Péigans,

en Alberta, de la nation Haida Gwaii, des Six Nations près de Caledonia, et de nombreux autres un peu partout au Canada ». Gabriel aborde également la toile de fond politique de la problématique de la « Souveraineté et résistance » des peuples autochtones du Canada, toile de fond politique qui ne sera pratiquement jamais soulevée sur la plateforme onéfiennne, à savoir qu'au Canada, la *Loi sur les Indiens* renferme des politiques et des programmes spécifiquement conçus pour exercer un « contrôle » sur la vie des peuples autochtones. Depuis sa mise en vigueur, les peuples autochtones ont opposé une résistance aux lois qui ont été conçues, non seulement pour exercer un contrôle, mais aussi pour détruire la structure sociale, spirituelle et politique des nations autochtones.

En terminant son article, Ellen Gabriel nous rappelle enfin que « la *Loi sur les Indiens* [...] oblige encore les Autochtones à vivre sous la tutelle de l'État ». En somme, la formidable franchise ainsi que la portée politique de ce texte sont chose rare sur « Souveraineté et résistance » : elles demeurent exceptionnelles si l'on tient compte, de manière plus générale, du discours ambiant sur cette thématique.

Colonialisme, racisme et réconciliation

Si l'on navigue maintenant sur la thématique « Colonialisme et racisme » de la plateforme, on visionne d'abord une séquence du film *Au pays de Riel* (1996) de Martin Duckworth, dans laquelle des adolescents discutent des tensions entre les francophones et les anglophones de Winnipeg. Dans les dernières secondes de l'extrait, un jeune Métis leur répliquera alors que « Vous êtes chanceux d'avoir conservé votre langue. Nous, les colonisateurs nous ont interdit la nôtre. Et avec notre langue, ils nous ont interdit notre culture. La plupart de nos jeunes ne parlent plus leur langue ». Dans un deuxième extrait du même film, on donne à voir une pièce de théâtre mettant en scène une relation amoureuse entre un Autochtone et une Blanche, les deux familles n'approuvant pas cette union et faisant preuve de racisme l'une envers l'autre. On nous explique ensuite dans un film de Todd Loretta (*Guerriers oubliés*, 2006) que les terres de la réserve Montigny ont été saisies en vertu de la Loi d'établissement de soldats et vendues à prix modiques à des vétérans non-autochtones. Dans *Je m'appelle Kahentiiosta* (1996) d'Alanis Obomsawin, on visionne des scènes donnant à voir le territoire de Kahnawake envahi par le trafic fluvial et les nouveaux ponts qui l'entourent puis, du même film, on écoute un deuxième extrait, celui du témoignage de Kahentiiosta, une Mohawk de Kahnawake arrêtée durant la crise d'Oka, et qui nous raconte comment elle a résisté à l'intimidation exercée par les avocats et par un juge qui exigeaient, pour les dossiers de la cour,

qu'elle fournisse un nom canadien-anglais en plus de son nom mohawk. Dans le premier extrait de *Mère de tant d'enfants* (Alanis Obomsawin, 1977), on rencontre Marle Williamson, une Ojibway ayant été envoyée au « couvent St. Anthony's » ; dans le second, on nous explique comment Jeannette Corbière a perdu son statut d'Ojibway ainsi que le droit d'être inscrite dans sa réserve à la suite de son mariage avec un Blanc. Dans une séquence du film *Ojigkwanong - Rencontre avec un sage algonquin* (Lucie Ouimet, 2000), William Commanda, ancien chef de la réserve de Maniwaki, nous explique que les agents des Affaires indiennes détenaient en 1978 un pouvoir entier sur sa réserve indienne, il décrit ensuite le racisme des Blancs à l'égard des Autochtones ; dans *La survie de nos enfants* (Alanis Obomsawin, 2003), on nous mentionne comment la Loi sur les Indiens de 1876 a créé des conflits qui perdurent encore aujourd'hui. Enfin, dans *Uranium* (Magnus Isacson, 1990), on nous révèle que la réserve Ojibway ne « bénéficie pas, contrairement à la communauté non autochtone adjacente, d'une usine gouvernementale de traitement des eaux contaminées » (voir la Description longue du film en ligne) par l'usine des mines d'Elliott Lake. Dans une « Description courte » visant à résumer le film d'Isacson (et non l'extrait qui en a été tiré), on peut lire par ailleurs que « [c]e film décrit les conséquences de l'exploitation de mines d'uranium, au Canada, particulièrement dans les régions autochtones, où cette exploitation viole leur vie, aux plans spirituel et économique ». Fait intéressant, la courte séquence provenant de ce long métrage n'aborde pas du tout lesdites conséquences *aux plans spirituel et économique*.

À vrai dire—et c'est là le problème que je veux souligner—les extraits filmiques ayant été choisis par l'ONF demeurent somme toute peu représentatifs du thème mis en valeur sur la plateforme, et qu'ils sont pourtant censés exemplifier. D'ailleurs, pour les deux séquences audiovisuelles susceptibles d'être les plus controversées (*Je m'appelle Kahentiiosta* et *Mère de tant d'enfants*), les problématiques politiques ne sont jamais abordées de front. Pour le film *Je m'appelle Kahentiiosta*, le court extrait ne permet pas de comprendre en quoi consistait la crise d'Oka. Il s'agit pourtant d'un événement sociopolitique marquant que la réalisatrice ne manque pas de contextualiser dans ce même film : certaines de ces séquences auraient sans doute très bien pu être insérées sur *Visions autochtones*, ce qui n'est pas le cas. Le choix d'extraits proposé par l'ONF provoque ainsi un drôle d'effet : la crise d'Oka, qui constitue pourtant la toile de fond du témoignage de Kahentiiosta (et du film d'Obomsawin) n'est qu'un objet flottant, indéfini et relayé au hors champ.⁵

De plus, l'extrait du film *Mère de tant d'enfants* d'Obomsawin sélectionné par l'ONF nous décrit la grande solitude des enfants autochtones séparés dès leur jeune âge de leur famille pour être envoyés à l'établissement St. Anthony's, surnommé « l'école » ou « couvent de ce genre » dans cette séquence audiovisuelle et « école résidentielle » par l'ONF (sous l'onglet « Colonialisme et racisme »). Or, cet extrait ne permet pas de comprendre véritablement, au-delà du malaise que laisse planer le témoignage de Marle Williamson, quelles étaient les implications sociopolitiques et culturelles de ce genre d'établissement. St. Anthony's était un pensionnat indien, l'une des écoles d'assimilation responsables de la scolarisation des enfants ayant participé notamment au « génocide culturel » programmé par l'État canadien. Cette expression est mise entre guillemets (« génocide culturel »), car elle fait encore l'objet d'un débat et ce, bien que « de nombreux groupes autochtones au pays, dont l'Assemblée des Premières Nations, de même que le juge Murray Sinclair, qui préside la Commission de vérité et réconciliation, jugent que les pensionnats autochtones ont constitué une forme de génocide culturel »⁶ (« Musée des droits de la personne »). À cet égard, puisque l'Office vise à traiter de colonialisme et de racisme—il s'agit après tout du thème élaboré ici, pourquoi les données sociopolitiques et culturelles les plus primordiales vis-à-vis de cette problématique ne se retrouvent ni dans l'extrait sélectionné, ni dans le bagage pédagogique l'entourant ?⁷ Le discours onéien préfère plutôt orienter la discussion concernant St. Anthony's autour de l'isolement ressenti par ces jeunes autochtones, privés de leur famille, tel que nous pouvons le lire sur la description du film offerte sur l'onglet : « Du début des années 1830 jusqu'à 1969, la plupart des Autochtones ont été envoyés dans des écoles résidentielles situées loin de chez eux. Marle Williamson, une Ojibway, confie qu'elle a perdu le lien avec son peuple et plus particulièrement avec sa grand-mère quand elle a dû partir pour St. Anthony's ».

À l'aide d'un en-tête, l'institution nous informe pourtant que « les extraits de films présentés dans cette thématique [Colonialisme et racisme] témoignent de l'effet dévastateur des politiques colonialistes des Blancs sur les populations autochtones. Ils montrent aussi des actes racistes dont elles ont été victimes dans leurs rapports avec les blancs ». On constate ainsi que le discours de l'Office dépasse largement ce que les extraits sélectionnés donnent à voir véritablement et qu'entre les deux, il y a un écart. Au-delà d'un apprentissage sommaire des actes racistes vécus par les Autochtones (comme nous le fait découvrir le témoignage de

Marle Williamson), les extraits offerts en ligne n'abordent pas ces dites politiques colonialistes : on mise certes sur « l'effet dévastateur » de ces réalités et sur ses victimes (l'isolement des jeunes Autochtones, par exemple), mais jamais sur l'arrière-fond politique (l'État canadien, le « génocide culturel », les établissements d'assimilation, la législation canadienne, la marginalisation socioéconomique, etc.).

Si l'on examine par la suite le bagage pédagogique de cet onglet, outre le texte « Colonialisme et racisme » écrit par Emma LaRocque (l'un des textes les plus pertinents sur la plateforme et qui constitue la deuxième exception du site, on l'a déjà dit), on retrouve un article éponyme de Taiaiake Alfred. Intellectuel mohawk, activiste et professeur à l'Université de Victoria, Taiaiake Alfred est une figure importante dans les recherches menées sur la décolonisation des peuples autochtones en Amérique du Nord. Sa critique rigoureuse à l'égard du colonialisme et de l'État canadien est largement connue au sein des milieux universitaires et politiques. Étonnamment, dans son article publié sur *Visions autochtones*, Alfred convoque toutefois des valeurs universelles (« la lutte au colonialisme ») et n'aborde pas en détail ce que peuvent être le colonialisme et le racisme vécus par les Autochtones du Canada, hormis un passage où il adopte une tournure beaucoup plus critique. Ce passage se lit comme suit :

Le refus d'entendre la voix des peuples autochtones et l'ignorance de leur passé sont les pierres angulaires du « colonialisme ». Ce colonialisme coupe les liens qui unissent les Autochtones à leurs terres, à leur histoire, à leur identité et à leurs droits, afin que d'autres personnes puissent en tirer avantage. Cette pratique dénoncée par les Nations Unies constitue une forme d'injustice courante partout dans le monde. Pourtant, nous n'avons jamais reconnu le fait que le Canada a été fondé en vertu d'un régime colonialiste dont plusieurs aspects perdurent encore aujourd'hui. [...] Depuis les années 1970, l'image projetée par les médias en ce qui concerne la résistance autochtone a très peu évolué ; elle se concentre sur certains thèmes nourris par des idées colonialistes et dépeint de manière négative la lutte livrée par les peuples autochtones pour défendre leur existence et leurs droits.

Le politologue rappelle par ailleurs que les Autochtones habitaient le Canada bien avant l'arrivée des colons et déplore le manque d'intérêt et d'éducation des Canadiens eurodescendants vis-à-vis des peuples autochtones du Canada, car comme il le spécifie :
là s'arrête leur vision des choses, comme si

les peuples autochtones faisaient partie du passé et de l'histoire de ce pays mais non de son présent ! Au lieu de présenter les faits réels, actuels et passés, l'enseignement scolaire, tout comme la culture populaire, présentent aux Canadiens et aux Canadiennes une version de l'histoire qui ne constitue en fait qu'un côté de la médaille.

Pour la suite du texte, l'auteur n'aborde toutefois pas vraiment en quoi consistent ledit « régime colonialiste » de l'État canadien ainsi que ses diverses mouvances historiques et politiques, dont il est un expert notoire. Dans ce texte, on est donc très loin de la ferveur de ses publications hors ONF, ne serait-ce que ses trois ouvrages majeurs : *Heeding the Voices of Our Ancestors, Wasáse: Indigenous pathways of action and freedom* et *Peace, Power, Righteousness*. L'article se conclut de manière positive, c'est-à-dire que l'auteur rappelle que les films onéfiens « constituent de bons outils qui [n]ous permettront de parfaire [n]otre éducation sur cette question et, en un sens, de “décoloniser” [n]otre esprit ». Il nous invite à prendre « le temps de les regarder et d'apprendre puis, armé[s] de [n]os nouvelles connaissances », à « contribue[r] concrètement à faire échec au colonialisme et à bâtir pour le Canada un avenir prometteur pour tous, peuples autochtones et nouveaux arrivants ». En d'autres mots, est-ce peut-être là, justement, la visée principale de cet article : soutenir que l'Histoire ne doit pas être racontée que par *un seul côté de la médaille* (celui des Blancs) mais aussi par les peuples autochtones ; souligner la capacité du cinéma à lutter contre le colonialisme et le racisme et spécifier, avec raison, la contribution importante de l'ONF à cet égard. Or, ce que l'on voudrait toutefois faire remarquer ici, c'est que les affirmations d'Alfred paraissent précipitées ou du moins, l'enthousiasme de l'utilisateur du site déçante, si l'on tient compte des extraits audiovisuels ayant été mis en ligne par l'Office. Par exemple, l'auteur nous propose de visionner les films *Ojigkwanong* : Rencontre avec un sage algonquin (Lucie Ouimet); *Guerriers oubliés* (Loretta Todd); *La Couronne cherche-t-elle à nous faire la guerre ?* (Obomsawin, 2002) ainsi que *Kanehsatake* : 270 ans de résistance (Obomsawin, 1993). Or, ces deux derniers films—le premier portant sur les attaques orchestrées par des agents de la Gendarmerie Royale du Canada et du ministère de Pêches et Océans sur les Autochtones de Burnt Church, attaques qui visaient à faire suspendre les activités autochtones de pêches pourtant légalement autorisées par la Cour Suprême du Canada ; le second film ayant quant à lui été tourné durant la crise d'Oka—ne figurent pas dans les extraits filmiques sélectionnés par l'ONF. Par ailleurs, si Alfred y spécifie que nous serons « scandalisé[s]

de voir des images contemporaines montrant des Autochtones devant repousser les attaques violentes de la police et des forces armées canadiennes afin de défendre leur territoire et les leurs », on ne retrouve pourtant pas d'extraits filmiques faisant suite aux commentaires de l'auteur. Ces diverses « attaques violentes de la police canadienne », on ne les montre et ne les aborde jamais, ni sur cet onglet, ni de manière plus générale sur *Visions autochtones*.

Que faut-il donc conclure de la sélection d'extraits de films se retrouvant sur cet onglet ? Une partie de la réponse se situe peut-être dans la présentation de cette thématique (« À propos de ce thème ») : on nous indique que « Colonialisme et racisme » est une section nous permettant d'« explorer la façon dont deux cultures, aux visions du monde diamétralement opposées, *peuvent résoudre leurs différends* » (je souligne). Qui plus est, on y rappelle, dès la deuxième phrase de ce texte, que « le partage d'un passé douloureux donne l'élan nécessaire à l'instauration d'un *processus de réconciliation*, fondé sur de nouveaux rapports inspirés par le respect mutuel » (je souligne). Par conséquent, on peut comprendre que cette manière de présenter ces *visions autochtones*, accompagnée par des extraits de films ciblés par l'ONF, cherche moins à promouvoir un véritable *processus de réconciliation* (avec toutes les considérations politiques et cinématographiques que cela suppose) qu'« à jouir de l'idéal libéral de la Réconciliation » (Cornellier 2011, 12). J'entends par là qu'elle ne permet pas de *rencontrer* les enjeux du colonialisme et du racisme vécus par les Autochtones du Canada, elle vise plutôt à les enseigner sommairement pour ensuite leur prescrire, à tout prix et en dépit de tout, un processus de réconciliation *idyllique* qui se présente comme allant de soi, et qui demande à être senti et vécu ainsi de la part des Autochtones. Un processus de réconciliation *idyllique*, en effet, si l'on s'appuie sur la définition usuelle de ce mot (« qui est marqué par une entente parfaite, sans nuages/qui est merveilleux, idéal » (Larousse)), mais également sur celle de « l'idylle régnante » définie par le philosophe Jacques Rancière, c'est-à-dire cette « démocratie consensuelle » dans laquelle on s'enthousiasme à « voi[r] l'accord raisonnable des individus et des groupes sociaux » (1995, 143).

Cette idylle, d'ailleurs, on la retrouve également dans un document officiel de l'ONF publié en 2002-2006, c'est-à-dire dans le Plan stratégique de cette période. On peut y lire en effet que le mandat de l'ONF sera désormais de « Produire et distribuer des œuvres audiovisuelles distinctives, audacieuses et pertinentes qui reflètent la diversité culturelle et qui présentent

au Canada et au monde un point de vue authentiquement canadien », on y apprend par ailleurs que l'institution sera envisagée comme un « instrument dynamique de cohésion sociale » ; qu'il est un « organisme indispensable à la cohésion sociale au pays » et même, que « [n]otre pays a besoin de cohésion sociale, de dialogue et de discussion sur les grands enjeux de société ». La présence de cette terminologie dans ce document onéfien, à la même période où *Visions autochtones* a été mise en ligne (en 2006), est intéressante. C'est-à-dire que la question de la diversité culturelle, accotée à un désir d'identité authentiquement canadienne et d'unité nationale (la *cohésion*) que l'ONF décrit dans ce Plan stratégique, est dans ce cas-ci totalement en phase avec le discours même déployé sur *Visions autochtones*. On mise ici et là sur un vivre-ensemble rassembleur, sur une dynamique au sein de laquelle, pour citer à nouveau Rancière, « les données sensibles, les situations et leur signification sont elles-mêmes placées hors de contestation » (2007).

Autrement dit, si on parle de « cohésion sociale » sur le document de 2002-2006, on retrouve son équivalent—le consensus—sur la plateforme onéfiennne : la souveraineté et la résistance des Autochtones du Canada sont accotées à une rhétorique de la guérison menant, on l'a vu, vers la proposition d'un espace national homogénéisant. Le colonialisme et le racisme, quant à eux, se trouvent investis dans un processus de réconciliation idyllique neutralisant sur son passage toute la question du politique.

Un regard à rebours : mémoire en jeu / mémoire déjouée

Who is ethnographized is dependent on who is doing the looking.
Christopher E. Gittings (33)

On s'attardera maintenant sur l'onglet « Cinéma et représentation » de la plateforme. Cette section est intéressante, car elle concerne particulièrement le travail de l'ONF : l'institution s'intéresse ici à la représentation des Autochtones dans le cinéma documentaire, pour laquelle l'Office a occupé un rôle majeur, ne serait-ce que par le biais de son cinéma documentaire. On peut lire sur l'en-tête de la section qu'on nous propose « des extraits de films témoignant de l'évolution de la représentation des peuples autochtones au cours des cinquante dernières années », qu'on nous informera sur « la façon dont les Autochtones ont été représentés dans le cinéma documentaire de l'ONF ».

Dans les séquences étant mises en ligne, on remarque d'abord que l'Autochtone y est réduit,

de toutes sortes de manières, à n'être qu'un sujet ethnographique, un « objet de connaissance » (Salée 2005, 71). Trois extraits sur quatre relèvent en effet d'un regard colonialiste—ou d'une « mentalité de collectionneur d'objets lithiques » telle que l'entendait Perrault (83)—particulièrement ceux tournés respectivement dans les années 1940, 1950 et 1960 par les Blancs. Autrement dit, ces films emprisonnent l'Autochtone dans un statut d'« objet touristique » (74) : les extraits de *Chasseurs de caribou* (Stephen Greenlees, 1951), *Comment construire votre iglou* (Douglas Wilkinson, 1949) et *Le Soleil perdu* (Colin Low, 1961) exposent les fourrures, les chiens d'attelage, les trocs de peaux de castors et de loutres, les habits autochtones et leurs pratiques rituelles à la manière de trouvailles exotiques. Or, on constate que le discours de l'ONF s'occupe de désamorcer ces images : dans la section « À propos du thème », ces films sont dépeints comme des incidents malheureux et sont décrits avec légèreté, l'humour que l'on doit aujourd'hui avoir à leur égard étant même parfois évoqué : « La guérison par l'humour est une démarche usuelle pour traiter des enjeux liés aux collectivités autochtones, et cette règle ne fait pas exception quand il est question de traiter de la représentation stéréotypée dont les autochtones sont victimes, dans les films ». Tous les articles de cet onglet iront en ce sens.

Carol Geddes, dans son article « Cinéma et représentation », aborde la problématique des films états-uniens mais aussi des films canadiens ayant été sous l'influence du cinéma hollywoodien, et dans lesquels on représentait les Autochtones soit « comme des barbares primitifs, à cheval, qui menaçaient les nobles efforts des pionniers voulant s'établir dans l'Ouest » ou bien comme « le triste reliquat d'un passé colonial collectionnant un grand nombre de problèmes sociaux issus de leur incapacité à s'ajuster à la société et à s'intégrer dans le courant culturel dominant ». Or, l'auteure précise que « d'autres représentations des Autochtones ont coexisté. Elles se retrouvaient, en majorité, dans les productions de l'Office national du film du Canada et de la CBC ». On remarque à cet égard un changement de ton lorsque l'auteure aborde les productions onéfiennes : si les films hollywoodiens sont carrément condamnés, sa critique des documentaires de l'Office est plus aimable. Dans la suite de son texte, les reproches trop frontaux sont en effet habilement évités : les détails historiques les plus embarrassants sont simplifiés, ou bien les remarques négatives sont contrebalancées par un point plus positif. Par exemple, si l'auteure déplore le fait que les films de l'ONF représentaient les Autochtones comme des « sujets anthropologiques pittoresques et étranges ou constamment aux prises avec des

problèmes sociaux, politiques et de santé », et précise que « ce type de productions a souvent eu recours à des présentations qui donnaient l'impression que les Canadiens devaient trouver des solutions au “problème indien” », le nœud du problème, à en lire Carol Geddes, semble être que ces *suggestions [cinématographiques], aussi bien intentionnées soient-elles*, « laissent peu de place au fait que les Autochtones eux-mêmes *pouvaient et devaient être consultés à ce sujet* » (je souligne). Par ailleurs, ces représentations, « qu'elles soient terribles, bien intentionnées ou issues du cinéma “vérité” », ont en revanche incité les Autochtones du Canada à « commence[r] à ressentir le besoin de se représenter eux-mêmes, et de présenter toutes les versions complexes de leurs propres histoires », et même, « [p]endant la même période, l'ONF et la CBC ont essayé de refléter une vision plus juste de la réalité autochtone ». On ne nous explique pas, d'ailleurs, comment l'ONF en est arrivé à cette réflexion (à proposer une « vision plus juste ») : on pourrait toutefois rappeler qu'à cette même époque (les années 1970), la politique multiculturelle faisait son entrée au Canada. La suite de ce texte sera enfin entièrement dédiée aux initiatives onéfiennes innovantes en matière de cinéma autochtone au Canada.

Dans son article intitulé « Point de vue inuit sur le cinéma », Zebedee Nungak semble pour sa part vouloir justifier les préjugés accablants du film *L'artisanat esquimau* (1943) envers les Inuit, en nous donnant comme explication que « ces erreurs sont excusables du fait qu'elles ont été commises par des non-Inuit jetant un regard extérieur, et donc légèrement biaisé, sur [eux] ». Également, pour le film *Pierres vives* (1958), on peut y lire qu'« il est très évident que le film a été réalisé par un non-Inuit », notamment pour les erreurs langagières, mais on nous rassure : « Mais, bon... nous parlons ici des premiers balbutiements issus de la rencontre de la culture inuit et du cinéma ». Enfin, dans la « Description » de l'extrait du film *Comment construire votre iglou* de Wilkinson Douglas, l'ONF précise que cette séquence propose une image « candide » des chasseurs inuit. Dans la section « À propos de ce thème » présentant la thématique « Cinéma et représentation », on nous apprend que les images de ces films « ont ouvert le chemin pour une représentation plus juste, et plus contemporaine du caractère autochtone ».

Ainsi, le racisme et le colonialisme de ces images ne sont non pas envisagés pour ce qu'ils sont, mais comme des passages obligés qui nous ont permis d'en arriver là où nous sommes aujourd'hui, c'est-à-dire à une « représentation plus juste », pour reprendre la

rhétorique employée, ainsi qu'à une collectivité multiculturelle saine et épanouie. Au bas mot, l'ONF semble vouloir justifier un pan important de sa cinématographie, qui touche évidemment une problématique sociopolitique délicate, par le biais d'une stratégie discursive cherchant à en désamorcer ou à contourner ce qui, en fin de compte, est fort embarrassant. Le discours que l'Office porte à l'égard de ce patrimoine cinématographique—sous-entendre que c'est une réalité dépassée et qu'il faut en rire—viendra même être renforcé par l'idée qu'il s'agit après tout, peut-on lire, de représentations « innocemment stéréotypé[es] » (voir « Point de vue inuit sur le cinéma » de Zebedee Nungak).

De là, une idée se profile doucement, à savoir qu'il existe une certaine tendance conciliante sur la plateforme, et qui ne pourrait être expliquée (ou justifiée) par les visées pédagogiques de ce site web, présentant certes un contenu simple et accessible pour tous : celle-ci semble surtout être le résultat d'un désir de présenter un patrimoine cinématographique et d'en tirer, à tout prix, une expérience positive. Pour ce faire, l'Office propose un dispositif rhétorique venant commenter l'histoire de ce cinéma autochtone onéfiens, et celui-ci comporte de grands risques, que l'on pourrait résumer comme suit : à la fois les réalités historiques sont dépouillées de leur charge conflictuelle, à la fois le regard colonial des films tournés par les Blancs est escamoté puisque ces réalisations sont présentées comme étant des « passages obligés », et à la fois ces conflits historiques et ces représentations coloniales sont maintenus dans une époque donnée, c'est-à-dire qu'on les envisage et les présente comme une chose du passé. Cette procédure permet en outre de profiler notre époque actuelle comme étant *de facto* à l'abri de ces dérives d'époque.

En d'autres mots, on assiste bien ici aux revers d'une *politique de la mémoire*, celle qu'Alain Brossat décrit comme étant un « rassemblement consensuel » entrepris par un « gouvernement à la mémoire », celui « adopt[ant] un tour résolument éthique, éthique et donc rassembleur plutôt que diviseur » (100, je souligne). Ce « tour résolument éthique » s'opère sur *Visions autochtones* à travers les modalités discursives mentionnées plus haut, celles faisant de l'escamotage historique pour mieux insister sur les victoires autochtones ou sur un vivre-ensemble unificateur. Est-ce un hasard, d'ailleurs, si cette hypothèse semble se confirmer dans le plus récent Plan stratégique de l'ONF (2013-2018), précisément dans la définition de l'éthique que l'institution s'est donnée pour les années à venir : « L'éthique témoigne de notre responsabilité d'intendance culturelle ; de la nécessité d'englober dans la construction du sens le meilleur du

passé et les espoirs de l'avenir » ? Et, l'éthique onéfiennne valorisée sur *Visions autochtones*, celle qui détermine même de ce dont il faut rire (ou non), de ce qui relève du colonialisme (ou non), de ce qu'est une représentation plus juste (ou non), n'est-elle pas porteuse de ce que Jacques Rancière nomme une « police », c'est-à-dire cet « ensemble [de] processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution » (1995, 51) ? Cette formulation, d'ailleurs—« donner la parole aux gens des premiers peuples du Canada », n'indiquait-elle pas déjà, involontairement certes, une posture policière délimitant un rapport de force entre deux communautés : la culture dominante (les Canadiens blancs) *donne* la parole aux Autochtones, car elle le veut bien, et sous ses conditions à elle ?

Enfin, dans un chapitre intitulé « La fête du patrimoine et le décapage patriotique » de son ouvrage *Caméramages*, Pierre Perrault mentionnait un colloque s'étant déroulé à Québec et ayant pour thème la « préservation du patrimoine », colloque dans lequel « les hautes assises de la brocante diplômée » écrivait-il, proposaient de « tirer du passé ce qu'il a de stable (bien que révolu) en vue d'un avenir fécond » (84). Il semble que Perrault prédisait quarante ans plus tôt un dispositif aujourd'hui à l'œuvre sur *Visions autochtones*. On explorera maintenant davantage cette idée à partir du cinéma fortement priorisé sur la plateforme : celui d'Alanis Obomsawin.

L'enrayement du politique : le cas Obomsawin
Alanis Obomsawin est surnommée à l'ONF « la première dame du cinéma autochtone, l'une des plus illustres cinéastes du Canada »,⁸ ou encore la « cinéaste légendaire » (synopsis « Le peuple de la rivière Kattawapiskak » sur ONF.ca). Son travail figure d'ailleurs dans le sélect choix des réalisateurs présentés dans le film *L'art du réel : le cinéma documentaire* (2008, Pepita Ferrari), et dans lequel on présente « les plus grands documentaristes du monde ». On peut également remarquer que cette réalisatrice se retrouve en avant-plan de plusieurs initiatives onéfiennes, notamment dans le projet de remastérisation que l'institution a entrepris il y a quelques années avec les films « à valeur ajoutée ». Par ailleurs, sur le site web officiel de l'ONF, le cinéma d'Obomsawin est abondamment cité et traverse les plus grandes chaînes du site (« Peuples autochtones », « Droits de la personne », « Grands enjeux », « Histoire », « Accessibilité » ainsi que les « Nouvelles sélections »), faisant de lui l'un des cinémas les plus cités sur ONF.ca (tout comme celui de Pierre Perrault et de

Michel Brault). Toutefois, c'est en parcourant *Visions autochtones* que l'on se rend compte à quel point sa présence est centrale. Dans l'onglet « Colonialisme et racisme », quatre films sur huit sont d'elle ; dans « Connaissances indigènes » deux films proviennent de sa cinématographie ; dans « Histoire et origine » le seul film présenté est celui d'Obomsawin ; dans « Jeunesse » trois films sur quatre sont d'elle et enfin dans « Souveraineté et résistance », on y retrouve un film d'Obomsawin parmi les trois sélectionnés. À cet égard, force est d'admettre que la réalisatrice est considérée comme le porte-étendard du patrimoine cinématographique autochtone, car elle y occupe une place fortement privilégiée. Or, la production de ses films au sein de l'institution ne fut pas toujours issue d'une relation harmonieuse et chérie ni par le gouvernement du Québec, ni par le gouvernement du Canada, ni par l'ONF lui-même, il faut le rappeler. Que l'une des dernières réalisations d'Obomsawin, *Le peuple de la rivière Kattawapiskak* (2012), soit la première à être citée dans les projets présentés comme étant admirables dans le plus récent Plan stratégique de l'ONF (2013-2018), cela aurait été inconcevable vingt ans plus tôt.

On pourrait ainsi se demander pourquoi ses films sont choisis systématiquement, et au détriment d'autres, sur *Visions autochtones*. Par exemple, le détonant *You Are on Indian Land* de Mort Ransen réalisé en 1969 dans le cadre du programme Société Nouvelle/*Challenge for Change*, film qui est pour toutes sortes de raisons l'un des plus exceptionnels⁹ que l'ONF ait produits sur les réalités autochtones, ne figure dans aucun onglet de la plateforme, hormis la catégorie générale de « Films à voir ». Que faut-il donc comprendre de cette priorité accordée au cinéma d'Obomsawin ? Plusieurs raisons pourraient expliquer ce choix, et j'aborderai spécifiquement sur l'une d'entre elles : le cinéma de cette réalisatrice, ainsi que la réalisatrice elle-même, sont érigés par l'Office en un modèle multiculturel et interracial *exemplaires* (j'y reviendrai).

Bruno Cornellier, dans son article intitulé « The thing about Obomsawin's Indianness : Indigenous Reality and the Burden of Education at the National Film Board of Canada » rappelle d'ailleurs que ce sont ces qualités—le militantisme acceptable (« acceptable militancy » (10)) ainsi que la multiculturalité (interculturalité¹⁰) posée, raisonnable—qui ont été mises de l'avant par l'ONF ainsi que la presse culturelle à l'époque de *Kanehsatake* et, plus récemment, dans le coffret DVD de la réalisatrice :

The narrative produced by the NFB press kits, news releases and pedagogical material at the time of the different festival or theatrical

releases of *Kanehsatake* (and fifteen years later, in the context of the launch of the DVD box set covering all of Obomsawin's Oka tetralogy) reveals the way it packaged for the cultural press factual and anonymous (that is, *public*) knowledge about the film, the filmmaker, and the history of settle and Native relations leading up to the initial police raid. [...] Quite predictably, this literature fittingly presents a favourable and conciliatory image of a courageous and gracious Obomsawin. [...] [She] is portrayed as a sensible, resilient, and approachable Native woman whose determination and courage in the face of life-threatening danger offers « us » an opportunity to re-explore « from the inside » an event whose historical ramifications had challenged our understanding of Canada's commitment to peace and social justice. [...] Obomsawin is here depicted and constantly quoted as one of those elected few, gifted with the unique potential to regenerate sympathies between the ethnic and linguistic groups and interests involved in this hostile and unfortunate struggle. (11)

Pour faire suite aux remarques de Cornellier, on pourrait par ailleurs ajouter que ces qualités accolées à Obomsawin—qualités qui ont été *packagées* par l'Office (« *packaged* » écrit l'auteur) et ce *peu importe* les positions politiques fortes d'Obomsawin (dans ses films et en dehors de ceux-ci)—, pouvaient être exploitées, voire exagérées par l'ONF, car une atmosphère modérée se retrouve effectivement ici et là, dans son cinéma. Je réfère ici à la caméra fixe et patiente captant le témoignage des autochtones, à la voix calme de la réalisatrice commentant les images, à ses lentes explications accompagnées de dessins, à la finale positive sur laquelle se concluent ses documentaires (que ce soient ses premiers films, à vocation strictement pédagogique, ou ses plus récents), à la musique douce qui accompagne les dernières images de ses films, etc. Or —et c'est sur ce point qu'il nous faut insister—, si ces éléments qui caractérisent l'approche obomsawinienne peuvent certes être compris en des termes pédagogiques et éducationnels, ils ne correspondent pas pour autant à l'image *conciliante* (c'est-à-dire « politiquement correcte ») ayant été mise en valeur par l'ONF. Le travail que cette réalisatrice opère à même son cinéma cherche tout au contraire à secouer ce que Daniel Salée nomme « le moule homogénéisant de la nation [canadienne] et ses paramètres citoyens » (2005, 66). À propos de *Kanehsatake*, dans lequel on retrouve de longues séquences tournées en caméra à l'épaule durant la crise d'Oka, Jerry White notait d'ailleurs qu'Obomsawin « complicate the national self » :

in so forcefully putting forth an imagining of a different kind of nation and demanding that it be given an equal place at the table. [...] [In] the brutal and often totalitarian treatment by the SQ, yell out that this shouldn't be happening here because « this is Canada ! » Obomsawin show that the violent conflict between differing definitions of « Canada » proves that the federalist myth of many nations *peacefully co-existing in a benevolent Canadian state* is indeed an illusion. (373)

Bruno Cornellier aborde également cette problématique dans sa thèse doctorale, et j'aimerais ici en reprendre l'argument de départ. Le chercheur évoque une binarité qui se remarque dans le film *Kanehsatake, 270 ans de résistance* d'Obomsawin, et sur laquelle le film de Mort Ransen (*You are on Indian Land*) repose également entièrement : *You are on Indian Land : no Trespassing*. By barricading (and thus signifying) the land as un-Canadian *and yet* Indian, they intervened in making ever so visible the binary opposition that is constitutive of settler colonialism and yet needs to remain invisible—That binary between Natives and Canada (or Québec). (2012, 8)

Le chercheur note par ailleurs que cette binarité a été neutralisée par la littérature onéfiennne, à l'époque de la sortie du film d'Obomsawin en 1993 et dans le coffret DVD de la réalisatrice sorti en 2008. J'aimerais ici retenir l'idée de cette *binarité* évoquée par Cornellier, du point de vue de la politique canadienne (« that binary between Natives and Canada [...] that is constitutive of settler colonialism [...] ») et du point de vue esthétique (« they intervened in making [it] ever so visible »), et proposer de l'envisager (ou de la déplacer) vers ce que Jacques Rancière nomme un moment « politique », c'est-à-dire ce moment où *le logos se divise*.¹¹ Ce sont les moments de rupture, de dichotomie, de perturbation dans la distribution des rôles sociopolitiques et dans les modes d'apparaître qui m'intéresseront ici dans le cinéma d'Obomsawin : « ce qu'une intervention artistique peut produire » écrit Rancière, « ce en quoi elle peut être politique, c'est une modification du visible, des manières de le percevoir et de le dire, de le ressentir comme tolérable ou intolérable » (2009, 590-591).

Ces moments politiques, on peut moins les reconnaître dans le sujet même de *Kanehsatake* (où l'on voit certes un affrontement entre deux cultures, ainsi que des manœuvres d'oppression et de résistance) que dans quelques scènes qui sont toujours de très courte durée, et dans lesquelles un détournement s'opère, notamment par le biais du montage, par des jeux de caméra, par la

bande sonore ou carrément par des interventions d'Obomsawin dans le champ de l'image. Ces petites séquences, d'ailleurs, sont peu commodes : on voit mal comment l'Office aurait pu y écrire que « Nous ne pouvons que nous en réjouir ! » à l'égard de celles-ci, tant elles viennent travailler un certain écart entre la rhétorique discursive de l'ONF sur *Visions autochtones*, et la charge politique—et donc potentiellement dérangeante—de ces petits moments de cinéma. En d'autres termes, il s'agit de scènes qui échappent—fût-ce un moment—à la tendresse paternaliste que l'État voue à « sa » culture,¹² et qui ne pourraient être négociées par le discours mis de l'avant sur la plateforme. Ces séquences ancrées dans la cinématographie obomsawinienne, qui sont d'ailleurs largement connues et documentées dans les recherches sur le cinéma de cette réalisatrice, sont enfin fondamentales à remémorer, car elles indiquent combien *ces formes d'intervention artistique—et ce qu'elles produisent—*ont été entièrement écartées sur *Visions autochtones*.

Les petites résistances

Pour le film *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, Gilles Marsolais accusa Obomsawin d'avoir fait un film partisan (ce qui n'est pas un défaut en soi d'ailleurs), de faire de la simplification historique et de verser dans le documentaire démagogique. En réponse à Marsolais, Jerry White avait écrit que : « [g]loing so far as to call the film's approach demagogic shows a lack of clear understanding of the uses to which Obomsawin's subjective voice is put » (368). Tout en étant d'accord avec la position de White, on pourrait également faire remarquer que le film d'Obomsawin comporte des effets de montage et de jeux de caméra, toujours de très courte durée, et dans lesquels se profile un certain *agir politique*. Pensons notamment à la scène de *Kanehsatake* dans laquelle Obomsawin s'amuse à soulever les paradoxes et contradictions du gouvernement du Québec et du Canada durant la crise d'Oka, en juxtaposant les propos d'un Autochtone en hors champ (qui nous rappelle que les gouvernements prônaient, prétendaient-ils, des « négociations pacifiques ») sur une image nous donnant à voir les Forces armées canadiennes déployées sur le terrain à la demande du premier ministre du Québec de l'époque, Robert Bourassa (voir figure 1).

Également, on peut noter qu'on assiste d'une part et dans la majorité du film à de longues explications narrées en voix off par Obomsawin, suivies de plans dans lesquels on donne à voir l'armée canadienne et les Warriors occupés à remplir leurs rôles et fonctions respectifs et propres au temps de guerre (être Warrior ou soldat, surveiller les barricades, distribuer les vivres, se tenir aux aguets, confronter les opposants, etc.). Or, parallèlement à cela, il se



Figure 1. La juxtaposition soulève les paradoxes et contradictions du gouvernement du Québec et du Canada dans *Kanehsatake*. ©1993 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Figure 2. Petite scène contrastant avec la gravité du conflit dans *Kanehsatake*. ©1993 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

met en place des procédés ridiculisant, de toutes sortes de manières, la posture autoritaire de la politique canadienne, incarnée par ses soldats. À deux moments dans le film, Obomsawin s'y prend notamment en juxtaposant sur des images de l'armée une musique joyeuse et ringarde qui propose une ambiance tout à fait inhabituelle pour ce genre de scènes documentaires (et pour le sujet qui y est abordé). On retrouve également des séquences dans lesquelles on aperçoit les forces de l'ordre désorientées, *ne sachant plus quoi faire* : on peut penser à la scène dans laquelle un soldat semble visiblement hébété devant un Autochtone étant en train d'insérer une branche d'arbre à l'intérieur du canon du tank canadien, branche au bout de laquelle pend une petite plume. La scène acquiert ici une forme d'efficacité : les fonctions militaires idéalisées par

l'armée canadienne se trouvent désamorçées, elles sont forcées vers un mode d'apparaître inopiné et contradictoire à leur rôle usuel. De plus, on a bien affaire ici à un temps mort cocasse qui, durant quelques secondes, contrarie les fonctions auxquelles Warriors et soldats canadiens se livrent. De l'aveu même d'Obomsawin pendant la présentation du film le 14 février 2014 à l'Université de Montréal, ces courtes scènes ont été introduites dans *Kanehsatake* afin de donner à voir ces écarts ou ces drôleries qui font, eux aussi, partie de la guerre, et qui sont en parfait contraste avec la gravité du conflit en cours. Mais plus fondamentalement encore, il semble que ces scènes viennent trafiquer la distribution des rôles et pointer le ridicule de la guerre, sa théâtralité¹³ (voir figure 2).

En guise de dernier exemple, on pourrait enfin rappeler la célèbre scène du film *Les événements de Restigouche* (1984), dans laquelle Alanis Obomsawin se fâche contre Lucien Lessard, le ministre du Loisir, de la Chasse et de la Pêche à l'époque des deux descentes de policiers dans la réserve des Mi'kmaq en 1981. On y voit en effet la cinéaste qui, jusqu'alors en train de discuter calmement avec lui, se met à confronter soudainement—et avec vigueur—le discours bureaucratique de Lessard qui, jusqu'alors, répétait oisivement « qu'il devrait y avoir des ententes qui devraient être respectées et qui régleraient le conflit entre les Blancs et les Autochtones ». L'extraordinaire de cette séquence se situe d'abord dans le fait qu'Obomsawin sort de l'exposition d'une situation donnée, s'empare du champ de l'image et prend position. La cinéaste coupe la parole au ministre, l'empêche de parler (en haussant le ton et en faisant un signe de main pour le décourager de placer un mot), et réplique qu'elle avait été enragée d'entendre les Canadiens français revendiquer leur souveraineté. Elle poursuit, de plus en plus en colère, en expliquant que les Autochtones ont été surpris de ne pas être compris par les Canadiens français, lorsqu'ils exprimèrent eux aussi leur désir d'être souverains sur des territoires qu'ils ont pourtant habités bien avant les Canadiens français. Or, dans ce moment en particulier, alors qu'Obomsawin continuera de talonner verbalement l'ex-ministre, la caméra se mettra soudainement à s'intéresser au visage de Lessard, en effectuant un zoom avant, en hors focal, sur celui-ci. Au moment même où la cinéaste remémorera à Lessard l'un des propos qu'il avait lancés à l'époque aux Autochtones, ce terrible « Vous ne pouvez pas demander une souveraineté, parce que pour avoir une souveraineté, il faut avoir sa culture, sa langue et sa terre », le zoom de la caméra s'arrêtera alors brusquement sur le visage de l'ex-ministre,



Figure 3. Le zoom de la caméra se transforme en dispositif politique et opère un gros plan accusateur dans *Les événements de Restigouche*. ©1984 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Figure 4. Alanis Obomsawin exige d'être écoutée par Lucien Lessard, ancien ministre du Loisir, de la Chasse et de la Pêche dans *Les événements de Restigouche*. ©1984 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

désormais en très gros plan, et l'image deviendra soudainement nette. En des termes plus précis, la caméra agit exactement comme un fusil visant sa cible, qu'elle atteint : on a affaire à un gros plan assassin, accusateur (voir figure 3).

Suite à cela, une coupe a lieu et on verra ensuite Obomsawin dire, hors d'elle, une réplique qui deviendra célèbre, soit : « Le Canada nous appartient. Est-ce qu'on vous a déjà dit de sacrer votre camp ? Non, on a toujours partagé. Vous, vous avez pris, pris, pris, pris, quand est-ce que vous allez reconnaître nos gens d'ici ? Il n'y a pas d'histoire au Québec qui commence avec le Canadien français ! ». S'ensuit une coupe, puis un

plan nous montrant Lessard lors d'une rencontre avec les Autochtones, la chanson *Escarmouche à Restigouche* d'Édith Butler étant juxtaposée à l'image, venant narguer ultimement l'ex-ministre. En d'autres termes, ce n'est pas seulement les propos et le corps d'Obomsawin qui entrent en lutte contre l'idéologie discriminative incarnée par Lessard, mais tout l'appareillage : la réalisatrice qui, physiquement, empêche l'ex-ministre de parler et exige d'être écoutée (voir figure 4) ; la caméra transformée en fusil et son gros plan assassin ; la musique, qui finira par discréditer entièrement Lessard. L'ensemble de ce dispositif provoque ainsi un acte politique, au sens fort que lui attribue Rancière : en s'emparant d'un espace de parole alors qu'on ne voulait pas que celle-ci soit entendue, en se décollant de la place qui lui est socialement attribuée, Obomsawin réclame, par son action, *l'égalité de n'importe quel autre être parlant* (1995, 53). Et, « spectaculaire ou non » écrit Rancière, « l'activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensibles de l'ordre policier » (53). La réaction de Lessard (qui, sous le choc, ne peut vraisemblablement plus rien dire) n'est qu'une conséquence de l'appareillage politique d'Obomsawin, un changement dans l'ordre des partages.

Dès lors, on peut ainsi deviner que les petits dérangements présents dans l'histoire du cinéma autochtone—ces courtes scènes politiques abordées dans le cinéma d'Obomsawin ne sont que des exemples parmi d'autres—ne se retrouvent pas sur *Visions autochtones*. D'ailleurs, cette volonté d'assoupir le politique se constate aisément sur la plateforme, ne serait-ce que par la sélection des films d'Obomsawin que l'Office a choisi de prioriser. En effet, on y retrouve des séquences tirées de *La Couronne cherche-t-elle à nous faire la guerre ?* (2002), *Mère de tant d'enfants* (1977), *Je m'appelle Kahenttiosta* (1996), *La survie de nos enfants* (2003) et *Sans adresse* (1988), séquences étant peu « polémiques » si on les compare à l'ensemble de l'œuvre d'Obomsawin. Aucun mot ni d'extrait filmique ne sont accordés à *Kanehsatake* (alors qu'il s'agit pourtant du film le plus connu de cette réalisatrice), ni pour *Les événements de Restigouche*, ces deux documentaires étant seulement relayés à la catégorie plus générale de « Films à voir » du site web. De plus, *Pluie de pierres à Whiskey Trench* (2000), qui est probablement l'un des films les plus dérangeants de la cinématographie obomsawinienne, a totalement été écarté de la plateforme. Est-ce une coïncidence si ces trois films sont ici relégués aux oubliettes ? On pourrait se poser la question plus largement : si *Visions autochtones* prétend offrir une sélection

de films représentant des moments forts, des événements historiques incontournables, qu'elle désire « traiter de nombreux sujets controversés et souvent mal compris auxquels se heurte la communauté autochtone », faire réfléchir sur de grands problèmes (le racisme, le colonialisme, la souveraineté et la résistance, etc.) auxquels sont confrontés les Autochtones du Canada, et enfin « libérer la parole autochtone », pourquoi cela ne se concrétise pas vraiment, ou si peu, ni par le visionnement des extraits filmiques disponibles en ligne, ni par le bagage pédagogique conçu par l'ONF ? Parce que ce patrimoine cinématographique touche évidemment une question sociopolitique délicate, ce que l'on nomme communément la « question indienne » : d'ailleurs, ce qui se joue sur *Visions autochtones* n'est pas sans rappeler ce qui se joue entre les porteurs de la diversité culturelle au Canada et la politique canadienne du multiculturalisme. Autrement dit, *Visions autochtones* vise certes à célébrer la « parole autochtone » ainsi que le fonds audiovisuel autochtone du Canada, mais on voit bien que ceux-ci sont chargés de rallier le pays entier : c'est-à-dire que la diversité culturelle est acceptable et mise en valeur sur la plateforme, pour autant qu'elle ne dérange pas l'unité du groupe, qu'elle ne crée pas d'écart, de malaises, et qu'elle ne réactive pas non plus les profondes inégalités qui caractérisent encore les dynamiques socioculturelles et politiques entre les autochtones et les non-autochtones du Canada.

Par ailleurs, il faut rappeler qu'un patrimoine cinématographique charrie avec lui une mémoire collective, et une mémoire collective, selon les mots de Patrice Béghain, est « porteuse d'une histoire qui peut être conflictuelle » (118). Or, on voit bien que la sélection de films ainsi que la vaste majorité des articles offerts sur *Visions autochtones* présentent un patrimoine cinématographique—et la mémoire autochtone dont il est porteur—de manière plus positive, plus présentable, et par ailleurs plus *exemplaire*. Par *exemplaire*, je renvoie ici à la définition la plus simple de ce terme, la plus commune : « ce qui peut servir d'exemple par sa conduite, qui peut être cité » (Larousse). L'exemplarité, telle qu'envisagée ici, est donc pourvue d'une fonction d'enseignement ou de régulations de conduite. Sur le site onéfien, on remarque bel et bien une certaine rhétorique qui exemplifie¹⁴ ces films, en les tirant de côté (en les situant en dehors de leur contexte d'origine), en les présentant de manière à faire adhérer l'utilisateur web à une lecture du passé, à guider celui-ci dans sa perception du présent. On a vu combien les extraits sélectionnés sur « Cinéma et représentation » et de manière générale sur *Visions autochtones* « fonctionnent comme *exemples* convoqués au sein du discours critique ou dans un “savoir lire” qui s'offre

bientôt comme “savoir-vivre” » (Bouju *et al.* 14) ; on a noté ce « mouvement qui consiste à imprimer une direction aux œuvres » et qui se déploie à travers la mise en discours de l’ONF. En plus d’être porteuse de valeurs cernées, la mise en discours de l’ONF emprunte parfois la stratégie de l’accompagnement—en engageant tout un appareillage pédagogique empreint de valeurs spécifiques (le chemin de la guérison, la réconciliation, etc.) ; celle de la prescription—en donnant à voir des séquences qui expriment un idéal de cohabitation entre les communautés autochtones et non-autochtones du Canada, ainsi que des paramètres de citoyenneté participant à un certain projet national (l’enchâssement des revendications autochtones dans les politiques canadiennes) ; ou celle de l’évitement—de certains films, ou de certaines données sociopolitiques qui ne seront jamais abordés sur la plateforme, stratégies qui neutralisent ce qui dérange au sein des documentaires autochtones que l’institution a pourtant produits. Ce dispositif de savoir, il se retrouve donc tout autant dans ce que l’ONF tait, c’est-à-dire dans ce que l’ONF *ne dit pas* sur son patrimoine cinématographique, que dans les commentaires que l’Office adresse à l’égard de ses films.

De ce fait, c’est cette direction donnée aux films onéfiens, érigés en exemples, qui m’intéresse ici, car elle incarne une certaine prise de position : elle « n’est pas seulement un processus mental ou une décision herméneutique, mais aussi une donnée historique fluctuante qui nous révèle ce que l’on [peut] attendre [de ce patrimoine cinématographique], ce que l’on veut en espérer » (Bouju *et al.* Gefen 14). Cette rhétorique vient soutenir, prolonger ou illustrer une exemplarité qui à la fois est située historiquement, et qui à la fois *situe* historiquement un passé (Giavarini 126), le fait parler, le lit, lui assigne du sens. Il faut prendre « ce discours pour ce qu’il est—*un dispositif de savoir* », et il faut tenter de comprendre ce qui se joue dans ce dispositif, dans cette rhétorique étant « porteuse d’un modèle historique » (17). Dans le cas qui nous concerne, cette manière de mettre en relief, de construire et d’ériger les films de la plateforme en « cas-exemple[s] » (Bouju *et al.* 249) est dotée d’une exemplarité qui agit à titre de force prescriptive, et dont les tics et travers découlent d’une pratique socio-institutionnelle semblable à celle des politiques canadiennes vis-à-vis de la question autochtone au Canada.

À ce sujet, et à partir d’un point de vue historique, Christian Poirier nous rappelle d’ailleurs que les spécialistes des politiques multiculturalistes du Canada (Micheline Labelle, Daniel Salée, François Houle, Richard J. F. Day, Eva Mackey) ont « analysé de quelles façons

la politique canadienne du multiculturalisme avait évolué depuis son élaboration à la fin des années 1960 et au début des années 1970 » (208), et que ces chercheurs ont tous remarqué « un glissement conceptuel important d’un “véritable” multiculturalisme vers un multiculturalisme de plus en plus inscrit au sein des principaux paramètres de l’universalisme civique ». Selon Poirier, cette « tendance est nettement plus marquée depuis 1993 »—et quoique « [c]ertains diraient qu’elle a toujours été conçue, de la part du gouvernement fédéral, comme étant au-dessus des autres appartenances identitaires » (208). Il précise à cet égard son hypothèse, en soutenant que [p]lusieurs facteurs—dont les échecs de renouvellement de la Constitution canadienne (Meech et Charlottetown) et la crainte d’un éclatement de la fédération suite à une possible souveraineté du Québec, les revendications spécifiques des groupes minoritaires définis dans la Charte de 1982 (Autochtones, femmes, minorités ethniques, etc.), la crainte manifestée au Canada anglais d’une assimilation culturelle aux États-Unis—ont incité le gouvernement libéral à mettre de l’avant et à effectuer la promotion d’une identité canadienne commune susceptible de rallier le pays entier. Cette identité, que plusieurs ont qualifiée de *Canadian* est désormais placée *au-dessus* des autres appartenances identitaires (québécoise, autochtone, etc.). (208)

L’auteur ajoute que depuis, « [l]a création du ministère du Patrimoine canadien ainsi que l’élaboration de son mandat sont *très révélateurs à cet égard* » :

Sous la direction de Sheila Copps, ce ministère [...] a véritablement mis l’accent sur les initiatives visant à effectuer la promotion de l’identité canadienne (distribution de drapeaux, promotion du Canada sur d’immenses affiches, critères de contenu typiquement canadien, etc.). *Les programmes du Secrétariat d’État au multiculturalisme, qui relève également de Patrimoine canadien, sont désormais arrimés au plus vaste objectif de promotion et de partage d’une identité pancanadienne commune.* (209, je souligne)

Du point de vue des dynamiques sociétales et politiques, Poirier note que le multiculturalisme canadien (et de manière plus générale le multiculturalisme au sein des sociétés démocratiques libérales) a pour particularité de conjuguer le concept de « culture »—c’est-à-dire « les revendications et expressions identitaires et/ou nationales » (209)—avec celui de « l’égalité », selon laquelle « une culture ou aucun groupe ne puisse s’ériger ou se proclamer au-dessus des autres groupes et surtout que les mêmes

droits et devoirs soient appliqués à tous les individus vivant au sein d'une même société ». Or, c'est là où le bât blesse selon l'auteur : en résumant l'hypothèse de Brian Barry, Poirier écrit que le principe libéral de l'égalité est d'une part « incompatible avec la protection de certaines cultures et l'octroi de droits spécifiques aux groupes », et d'autre part que « la préoccupation multiculturelle pour la culture et l'identité fait oublier les sources véritables de traitements inégalitaires et d'injustices entre groupes » (209-210). Plus encore, le multiculturalisme bénéficie d'abord et avant tout aux élites et aux leaders des groupes plutôt qu'à l'ensemble des individus, notamment les plus vulnérables [...]. Autrement dit, l'accent sur la culture tel qu'exprimé par les élites des groupes ne va pas du tout dans le sens d'un meilleur traitement de l'ensemble des personnes et d'une meilleure égalité entre les individus, mais sert à renforcer un système hiérarchique de pouvoir bénéficiant d'abord à l'élite culturelle. (210)

D'un point de vue spécifiquement orienté autour de la « question autochtone » au Canada, Daniel Salée défend cette même idée : si nos politiques fédérales mettent en valeur le fait que le Canada est un pays multiculturel, l'identité canadienne, elle, est dite multiculturelle certes, mais sous les conditions de la politique fédérale du multiculturalisme, politique faisant la promotion d'une identité pancanadienne commune. En d'autres mots, la diversité culturelle dont sont porteurs les Autochtones du Canada est *négociée* par la politique gouvernementale du multiculturalisme, laquelle « gomme en quelque sorte l'expérience coloniale et le caractère profondément eurocentrique de l'espace national canadien dans le but de recomposer et de relégitimer la nation afin de la rendre attrayante au plus grand nombre » (Salée 2005, 67). C'est cette même façon d'envisager la diversité culturelle des autochtones du Canada, celle qui s'impose comme allant de soi et qui demande à être vécue ainsi de la part de ses sujets, qui est de manière générale mise en valeur sur *Visions autochtones* et ce, quoique le terme « multiculturalisme » ne figure nulle part sur cette plateforme.

Enfin, ce qu'écrit Daniel Salée concernant « l'expérience coloniale et le caractère profondément eurocentrique de l'espace national canadien » est également un sujet abordé dans l'article « Mamu minu-tutamutau (bien faire ensemble). L'éthique collaborative et la relation de recherche » de Louise Lachapelle et Shan dak Puana (2012). Commentant la relation de recherche interculturelle autochtone-allochtone,

ces auteures y spécifient fort bien l'importance de « la prise en compte d'une analyse historique qui reconnaît l'héritage culturel colonial ethnocentriste et discriminatoire » et « l'exigence d'actualiser cette analyse dans une critique de la culture occidentale contemporaine où survivent ces processus discriminatoires ». Cet *arrière-plan est déterminant* écrivent-elles, *en regard des possibilités tout autant que des limites* dans la recherche collaborative entre Autochtones et Allochtones, ou bien dans tout projet institutionnel impliquant les peuples autochtones du Canada. Ne pourrait-on pas y constater ces mêmes possibilités et limites sur une plateforme telle que *Visions autochtones*, le « problème autochtone » étant encore à ce jour, faut-il le rappeler, une question non réglée au sein de la politique fédérale canadienne ?

Sur quelques conclusions

S'il y avait quelque chose à conclure, c'est bien que l'intérêt de l'Office envers le cinéma autochtone ne dérougira pas. Les nouveaux axes thématiques pour l'année 2014 ayant été dévoilés (onglet « (Co)produire avec le programme français de l'ONF » sur le site de l'institution), on remarque que la programmation à venir privilégiera certains thèmes—dont la santé mentale, la migration des populations, la quête de sens et identité, thèmes ayant d'ores et déjà été priorisés dans les plus récents films autochtones produits par l'ONF. À cet égard, tout un travail mériterait d'être fait pour observer, d'une part, *comment* l'Office commente ses propres films, et d'autre part si ces documentaires correspondent au discours officiel émis sur les différentes plateformes de l'institution. D'ailleurs, fait intéressant : alors que *Visions autochtones* cherche, on l'a vu, à éviter de toutes sortes de manières les images qui pouvaient poser problème à un idéal multiculturel, le blogue officiel *ONF/blogue*¹⁵ met quant à lui l'accent sur la réalité parfois tragique et révoltante des communautés autochtones (la pauvreté, les habitations délabrées, etc.), et s'en sert comme argument publicitaire pour nous inciter à visionner ses documentaires. Pensons notamment à la promotion du *Peuple de la rivière Kattawapiskak* d'Obomsawin sorti en 2012 : le blogue n'a pas manqué de le présenter comme un « documentaire choc » (billet du blogue ONF « 5 films... »), nous spécifiant d'ailleurs que « [f]ilmé à des températures de moins 40 degrés Celsius, ce film vous donnera froid dans le dos... » (billet du blogue ONF « RIDM : 15 ans... »). Ainsi, si on retrouve sur *Visions autochtones* le renforcement d'une identité nationale par le biais d'une célébration de la diversité culturelle incarnée par les Autochtones, le blogue de l'ONF semble tout au contraire valoriser ce que Alain Brossat nomme « l'intensification de la sensibilité

au désastre » (109),¹⁶ désastres sur lesquels on se désolé certes, mais tout en en faisant de ceux-ci les enjeux promotionnels du film.

Par ailleurs, puisque l'histoire du cinéma autochtone au Canada ne se limite pas aux films produits par l'ONF, on pourrait mentionner au passage que les réalisations d'*Isuma Productions* sont financées par une société presque entièrement indépendante (75 % de la compagnie appartient aux Inuit). Or, de manière surprenante et très créative, on retrouve sur leur site web des œuvres de fiction comiques, dans lesquelles les images ne cherchent pas à « décoloniser le Blanc » : elles s'ouvrent plutôt sur un espace de souveraineté, de dignité, d'humour, d'exploration. D'ailleurs, est-ce un hasard si *Isuma Productions* lança en 2007 un boîtier DVD comprenant la collection des grands classiques de la maison pour célébrer leur 20^e anniversaire ? « Twenty Years of Filmmaking from an Inuit Point of View », y précise-t-on : « Suitable for schools, universities, libraries, museums and any collectors of Inuit filmmaking, the *Isuma Inuit Classic Collection* comprises the most complete film library of any indigenous culture in history, *telling its own stories by its own members in its own language and point of view* » (je souligne). Ne pourrait-on pas y voir, dans un tout autre contexte bien sûr, l'envers de *Visions autochtones* ? Enfin, il existe également un site en ligne consacré au cinéma inuit produit par l'Office (*Unikkausivut* : transmettre nos histoires) : il s'agit de l'une des dernières grandes chaînes disponibles sur le site de l'institution. Il serait en ce sens intéressant de faire une comparaison critique entre *Visions autochtones* et cette nouvelle plateforme, car à elles seules, ces deux initiatives comportent des différences majeures. Ainsi, chaque plateforme onéfiennne (*Visions autochtones*, *Unikkausivut* : transmettre nos histoires, le blogue, voire même le site du Wakiponi mobile sur ONF.ca) constitue un cas unique et donc, sans doute, entièrement différent de celui que nous avons étudié. Si l'Office semble ici adopter un discours politiquement bienveillant à l'égard de son cinéma autochtone, il n'est pas dit que cette tendance se retrouve sur tous les sites onéfiens.

Dans la « Philosophie de programmation » de l'Office mise en ligne dans la même période que *Visions autochtones* (la dernière modification de la Philosophie date de 2007), on y précise que l'institution visera, pour les années à venir, à produire ou à proposer, peut-on lire, « des films qui provoquent le débat, bousculent les idées reçues et remettent en cause le *statu quo* pour faire changer les choses ». En s'appuyant sur ces intentions, on pourrait affirmer que *Visions autochtones* ne remplit pas ce mandat, et que la plateforme nous convie plutôt à

découvrir l'histoire du cinéma autochtone du Canada produit par l'ONF en convoquant une mémoire simplifiée, voire même « désaffectée, inoffensive », comme l'écrivait Pierre Perrault à propos des objets artisanaux exposés dans les musées (93). Le problème de ce site web, finalement, ne se situe pas toujours dans les films eux-mêmes—certains d'entre eux ayant parfois été ce que Marion Froger nomme une « expérience de la communauté » ; d'autres une possibilité de « réappropriation culturelle » (Bertrand)—mais bien le fait qu'ils ne sont là que pour exemplifier une idée, qu'ils sont entourés d'un discours qui se les réapproprie, les redirige vers un cadre institutionnel. *Peu importe* les qualités sociopolitiques et esthétiques de ce patrimoine audiovisuel, donc, la « parole autochtone » est ici amenée à naviguer dans des barrières et des limites considérables, celles-ci étant notamment liées au mandat patrimonial du site. Lucie K. Morisset n'écrivait-elle pas, d'ailleurs, que « [a] patrimony teaches us more about the people who have patrimonialized it than it does about that past to which the act of patrimonialisation supposedly refers » (55) ?

Enfin, concernant la question du patrimoine, du lien social et de l'identité partagée, Patrice Béghain fait une distinction intéressante : il soutient que des objets patrimonialisés¹⁷ peuvent devenir « les instruments d'un patrimoine de circonstance par lequel s'instaurent des solidarités d'illusion et des identités de complaisance » (138), ou bien soit *a contrario* « ouvrir le temps de la réconciliation, de la mémoire assumée » (140, je souligne) et ainsi participer à une véritable identité collective et partagée. Dans le cas de *Visions autochtones*, il semble qu'on ait affaire au revers que peut avoir la pratique du patrimoine : que celle-ci a donné lieu à une « reconstruction idéologique » (137), qu'elle nous présente un patrimoine cinématographique exemplaire, porteur d'un *fardeau d'éducation*, pour reprendre une expression de Bruno Cornélien. En somme, le patrimoine cinématographique de *Visions autochtones* se situe au cœur de vastes enjeux discursifs, certes patrimoniaux mais aussi historiques, sociétaux, culturels et politiques, enjeux qui semblent le moduler en un patrimoine didactique et l'organiser en un patrimoine-représentant.

On sait que la mémoire des peuples autochtones du Canada est un enjeu de gouvernementalité,¹⁸ historiquement lié « aux fondements de la dynamique socio-institutionnelle à laquelle [l'État] a soumis les peuples autochtones depuis la mise en œuvre de la Loi sur les Indiens, il y a près de 130 ans » (Salée 2005, 62) ainsi qu'aux « *a priori* normatifs ancrés dans l'imaginaire

occidental qui trop souvent n'ont servi qu'à dénaturer les usages et cultures des peuples autochtones et à justifier leur assujettissement » (71). Du point de vue de l'histoire du cinéma, le « problème » de *Visions autochtones* se situe également à l'intérieur d'enjeux plus vastes, notamment liés au mandat que l'ONF émet publiquement versus le discours des films produits par l'institution¹⁹ ; cette donnée est d'autant plus intéressante à examiner, d'ailleurs, dans un contexte numérique où l'institution possède désormais un large espace pour commenter sa cinématographie et réaffirmer ses visées.

La « parole autochtone » a donc toujours dû traverser des relations, des mécanismes, des réseaux et des techniques de pouvoir : la politique multiculturelle du Canada depuis les années 1970 en étant une, et la pratique patrimoniale de l'ONF en étant une autre... Si un certain rapprochement à faire entre le discours produit par l'ONF et celui de la politique multiculturaliste du Canada vis-à-vis de la question autochtone semblait être une hypothèse excessive (ou injustement suspicieuse) au tout début de cette recherche, force est d'admettre, au bout de ce parcours, que cette plateforme onéfiennne est bel et bien coincée dans une approche double et paradoxale, à cheval entre une démarche hospitalière et un logos prescriptif ; que le discours ambiant du site encadre ces *Visions autochtones* et se fait ici *police*—d'une mémoire collective, des conditions du vivre-ensemble et des identités en jeu.

Ouvrages cités

« 5 films sur les peuples autochtones. » *ONF/ blogue* 16 jan. 2013. Web. 25 fév. 2015.

Association des juristes d'expression française de la Colombie-Britannique. « Octroi du statut d'indiens pour les Métis. » *AJEFCB* 17 avr. 2014. Web. 12 nov. 2014.

Béghain, Patrice. *Patrimoine, politique et société*. Paris : Les Presses de Sciences Po, 2012. Imprimé.

Bertrand, Karine. « Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré. » Thèse de doctorat. Université de Montréal, 2013. PDF.

Bouchard, Gérard. « L'interculturalisme québécois. » *Association francophone pour le savoir ACFAS*, fév. 2013. Web. 4 mars 2015.

Bouju, Emmanuel, Alexandre Gefen, Guiomar Hautœur et Marielle Macé, dir. *Littérature & Exemplarité*. Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2007. Imprimé.

Brossat, Alain. *Entre chiens et loup : Philosophie et ordre des discours*. Paris : L'Harmattan, 2009. Imprimé.

Cornellier, Bruno. « La “chose indienne” : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale. » Thèse de doctorat. Université Concordia, 2011. PDF.

---. « The thing about Obomsawin's Indianness : Indigenous Reality and the Burden of Education at the National Film Board of Canada. » *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques* 21.2 (2012) : 2-26. Imprimé.

Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'Histoire*. Les Éditions de Minuit, tome 4, 2012. Imprimé.

« Exemplaire. » *Dictionnaire Larousse*. Web. 10 mars 2015.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Presses universitaires de l'Université de Montréal, 2010. Imprimé. Coll. « Socius ».

Giavarini, Laurence. *Construire l'exemplarité - Pratiques littéraires et discours historiens (xvi^e-xviii^e siècles)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2008. Imprimé.

Gittings, Christopher E. *Canadian National Cinema*. Routledge, 2002. Imprimé.

Government of Manitoba. « The Rights and Responsibilities of Metis People. » *The Hunting Guide*. Web. 10 mars 2015.

« Idyllique. » *Dictionnaire Larousse*. Web. 10 mars 2015.

IsumaTV. Isuma.tv. Web. 10 mars 2015.

Kanehsatake : 270 ans de résistance. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1993. Film.

Lachapelle, Louise et Shan Dak Puana. « Manu minu-tutamutau (bien faire ensemble). » *Éthique publique* 14.1 (2012) : p. de pag. Web. 4 mai 2014.

Lamy Beaupré, Jonathan. « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives. » Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal, 2012. PDF.

Les événements de Restigouche. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1984. Film

Lewis, Randolph. *Alanis Obomsawin : The Vision of a Native Filmmaker*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2006. Imprimé.

Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Montréal : Éditions Les 400 coups, 1997. Imprimé.

Morisset, Lucie K. « Patrimony, the Concept, the Object, the Memory, and the Palimpsest - A View from the History of Architecture. » *Architecture Canada* 35.2 (2010) : 53-62. Web. 10 mars 2015.

« Musée des droits de la personne : “pensionnats autochtones”, mais pas “génocide.” » *Radio Canada* 26 juil. 2013. Web. 10 nov. 2014.

Office national du film du Canada. *Onf.ca*. Web. 10 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2002-2006*. ONF, jan. 2002. Web. 4 mars 2015.

---. *Plan stratégique de l'Office national du Film 2008-2013*. ONF, 22 avr. 2008. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. *Plan stratégique de l'Office national du film 2013-2018*. ONF, 12 juin 2013. Web. 4 mars 2015. PDF.

---. *Visions autochtones*. ONF. Web. 26 mars 2015.

Perrault, Pierre. *Caméramages*. Paris : Édilig, 1983. Imprimé.

Poirier, Christian. « Les villes et la gestion de la diversité ethnique : enjeux politiques et discursifs du multiculturalisme. » *Diversité et identités au Québec et dans les régions d'Europe*. Dir. Bernard Gagnon, Jacques Palard, Alain-G. Gagnon. Québec : Presses de l'université Laval, 2006. 193-212. Imprimé.

Rancière, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris : Éditions Amsterdam, 2009. Imprimé.

---. « La démocratie est née d'une limitation du pouvoir de la propriété. » Entretien avec Irène (AL Montrouge). *Alternative libertaire* 167 (2007) : p. de pag. Web. 4 mars 2015.

---. *La Méésentente*. Paris : Éditions Galilée, 1995. Imprimé.

« RIDM : 15 ans, 15 suggestions de films. »

ONF/blogue 5 nov. 2012. Web. 25 fév. 2015.

Salée, Daniel. CR de *Alanis Obomsawin. The Vision of a Native Filmmaker*, Randolph Lewis. *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* 7 (2007) : p. de pag. Web. 4 mars. 2015.

---. « Peuples autochtones, racisme et pouvoir d'État en contextes canadien et québécois : éléments pour une ré-analyse. » *Nouvelles pratiques sociales* 17.2 (2005) : 54-74. Imprimé.

St-Amand, Isabelle. « La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations. » Thèse de doctorat. Université du Québec à Montréal, 2012. PDF.

White, Jerry. « Alanis Obomsawin - Documentary Form, and the Canadian Nation(s). » *North of Everything: English-Canadian Cinema Since 1980*. Dir. William Beard et Jerry White. Edmonton: The University of Alberta Press, 2002. 364-375. Imprimé.

Notes sur les images

Figure 1. *Kanehsatake* : 270 ans de résistance. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1993. Film. Capture d'écran.

Figure 2. Capture d'écran du film *Kanehsatake* : 270 ans de résistance.

Figure 3. *Les événements de Restigouche*. Réal. Alanis Obomsawin. ONF, 1984. Film. Capture d'écran.

Figure 4. Capture d'écran du film *Les événements de Restigouche*.

(Endnotes)

1. Les thèses en question sont : *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale* par Bruno Cornélien soutenue en 2011 à l'Université Concordia, *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives* par Jonathan Lamy Beaupré soutenue en 2012 à l'UQAM, *La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations* par Isabelle St-Amand en 2012 à l'UQAM et *Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle*

et esthétique du sacré par Karine Bertrand soutenue en 2013 à l'Université de Montréal.

2. Certaines de ces initiatives ont été fermées.

3. Il est mentionné, sur le site, que trente-trois films sont disponibles sur la plateforme, mais on en retrouve plutôt trente-deux.

4. Ce statut permet notamment aux Métis « d'exercer leurs droits ancestraux de chasse et de pêche sans être l'objet de poursuites » (Association des juristes d'expression française de la Colombie-Britannique). Voir également le site web du Manitoba (province où a été filmé le documentaire de Martin Duckworth) : « Metis in Manitoba have constitutionally protected aboriginal rights to hunt for food and domestic use. Manitoba courts have affirmed the existence of Metis natural resource harvesting rights in regions of the province, which requires Manitoba's regulatory regime to recognize the Metis right to harvest. The Government of Manitoba will continue to work with Metis communities to legally recognize these rights » (*Hunting Guide*).

5. D'ailleurs, les deux questions proposées par l'ONF afin d'accompagner cet extrait ressemblent davantage à un examen de compréhension orale qu'à un document étant censé alimenter une réflexion chez l'utilisateur : « 1. Quelles sont les conditions que le tribunal a imposées aux femmes mohawks arrêtées parce qu'elles étaient soupçonnées d'être impliquées dans une alerte à la bombe? 2. Une impasse dans les instances judiciaires a empêché une de ces femmes d'être relâchée. Qui est-elle? Qu'est-ce qui était en jeu? ». Voir les « Questions » de l'onglet.

6. Par ailleurs, le fait que l'ONF soit évasif quant à la nature des pensionnats indiens ne surprend finalement pas, tout comme il n'est pas étonnant que « le Musée canadien des droits de la personne [ait] décidé de ne pas utiliser le mot génocide en ce qui concerne les Autochtones sur l'un des murs d'exposition » (« Musée des droits de la personne »). Dans ce même article publié par Radio-Canada en juillet 2013, Robert Falcon Ouellette, directeur des programmes autochtones à l'Université du Manitoba, souligne en effet que la décision du Musée des droits de la personne n'a rien d'étonnant : « L'établissement demeure après tout une institution fédérale, selon lui. Et le gouvernement du Canada n'est pas prêt encore à qualifier le traitement des Autochtones au Canada comme un génocide ».

7. L'article d'Ellen Gabriel, sous l'onglet « Souveraineté et résistance », aborde brièvement cette problématique. L'auteure

écrit : « L'histoire des pensionnats révèle clairement l'attitude génocidaire du Canada à l'endroit des peuples autochtones ».

8. On retrouve cette expression sur le site web de l'ONF, dans la description du documentaire *L'art du Réel*

9. L'utilisation de la caméra à l'épaule dans ce documentaire réalisé en 1969 par Mort Ransen, en collaboration avec Mike Mitchell, constitue d'ores et déjà un dispositif éminemment politique. La caméra ne cesse de se positionner parmi les Mohawks et de filmer, à hauteur d'hommes et *de leur point de vue*, leur manifestation depuis la réserve de St-Régis. Ce procédé, témoignant d'une solidarité vis-à-vis des activistes mohawks, mériterait à lui seul une enquête approfondie du point de vue de l'histoire du documentaire autochtone à l'ONF. Pour l'heure, je me contenterai de rappeler ici que les dialogues des Mohawks ont été, dans ce documentaire, filmés en langue native (la langue anglaise étant employée lors des scènes d'interactions entre les policiers et les Mohawks, ou par Mike Mitchell, narrant le film en voix off), et également que la finale du film refuse catégoriquement d'être conciliante. En effet, on y comprend que la lutte est au présent et est encore à venir : ne se souvient-on pas que Mike Mitchell y spécifie, avant que son image ne se fige pour clore le film, que « Vous voyez M. McGill, quand ce traité a été violé, ça signifie que nous devons être de nouveau en guerre, car quand on viole un traité, c'est ce que ça veut dire. Je vous prouve que nous sommes en paix. On n'est pas entrés en guerre. *Pas encore* » ? On pourrait également mentionner que les phrases politico-bienveillantes des Blancs à leur égard, telles que « Nous sommes derrière vous » seront carrément *démontées* par le film (« What are you doing behind us ? You should have been up there, *with us* ! »), et enfin que le fait d'avoir une image, c'est-à-dire que leur lutte ait une couverture médiatique, ne suffit évidemment pas. Je pense notamment à la scène où un policier dit aux Mohawks : « Je pense que les Indiens se sont exprimés. Il n'y a aucune raison de bloquer cette route plus longtemps ». Un Mohawk lui demande alors : « Est-ce que l'agent peut nous dire dans quelle mesure nous nous sommes exprimés ? », ce à quoi l'agent répondra : « Tous les médias en parleront, vous avez été reconnus ». Une Mohawk répliquera alors : « Well, we want more than that ! »

10. Quoique je réfère dans la majorité de cet article au multiculturalisme canadien, j'emploie ici le terme « interculturelisme », car l'auteur (Cornellier) l'utilise (« *intercultural* ») pour analyser le cinéma de la réalisatrice abénaquise québécoise, Alanis Obomsawin. Il faut savoir qu'en réaction à la politique multiculturelle

canadienne énoncée dans les années 1970 par le premier ministre du Canada de l'époque, Pierre Elliot Trudeau, le premier ministre du Québec, Robert Bourassa, « a fait valoir que ce modèle ne convenait pas à la situation et aux aspirations du Québec. Dès lors, les conseillers de l'État [Québécois], de concert avec le milieu universitaire, se sont employés à concevoir un modèle original qui a progressivement pris forme au cours des dernières décennies » (Bouchard). S'appuyant sur une philosophie pluraliste tout comme le multiculturalisme, l'interculturalisme aurait comme particularité de mieux « épouser la réalité québécoise [puisque] le multiculturalisme canadien, par exemple, ne reconnaît pas l'existence d'une culture majoritaire au Canada ». « On notera que l'interculturalisme ne crée ni ne favorise la dualité majorité-minorités » et propose un ensemble de politiques communes dont la neutralité favoriseraient la prévention d'une « domination culturelle, économique et sociale des minorités par la majorité ». Enfin, quoique les distinctions entre politiques multiculturelles et politiques interculturelles soient intéressantes, je m'en tiendrai, pour la suite de cet article portant sur le cinéma autochtone produit par l'Office national du Canada, à la politique multiculturelle proposée par l'État canadien.

11. Le « *propre* de la politique », écrit Rancière, se retrouve « là où le *logos* se divise » (2005, 15).

12. Georges Didi-Huberman écrit que certaines images sont « capable[s] de cette ruse nécessaire qui consiste à échapper—fût-ce un moment—à la tendresse que l'État voue à “sa” culture, tendresse paternaliste où les images, en état de liberté conditionnelle ou surveillée, sont justement requises d'être “sages comme des images”, selon l'expression consacrée de nos vieux maîtres d'école » (97).

13. Dans la majorité du film en effet, les Warriors et soldats prennent leur rôle très au sérieux, ils sont même tout à fait conscients d'être filmés, comme en témoigne la fameuse réplique de Robert Skidders (un Warrior), qui interpellera des soldats canadiens pour leur crier de manière très théâtrale : « Vous devriez être très fiers, votre photo sera dans le journal. Des lâches ! Faites croire à votre mère que vous êtes en Allemagne, sinon elle vous bottera les fesses ! »

14. L'exemplification est « le travail rhétorique », la mise en discours (voir Bouju *et al.* 254).

15. Il s'agit d'une initiative récente dont le mandat se résume à être « une vitrine privilégiée sur les activités de l'Office national du film du Canada ». On pourrait également souligner que *Visions autochtones* a eu depuis

un « successeur » 2.0, soit la chaîne *Peuples autochtones* mise en ligne récemment sur le site web officiel de l'ONF. Cette nouvelle plateforme ne comporte toutefois pas de contenu pédagogique (articles, entrevues, extraits).

16. À propos de ce qu'il nomme « la mémoire endeuillée », Brossat précise par ailleurs que celle-ci remplace le « culte féroce des singularités nationales, religieuses ou ethniques » par « l'universel vague d'une humanité désolée, inconsolable à l'épreuve du souvenir des grands désastres du xx^e siècle » (100). Par ailleurs, le discours de l'ONF à propos du film *Le peuple de la rivière Kattawapiskak* est d'autant plus troublant car on a affaire à une *intensification de la sensibilité au désastre*, qui ne renvoie pas ici à une réalité passée mais *actuelle*, et dont on se désole pourtant avec une certaine oisiveté.

17. Par « objets patrimonialisés », j'entends l'action d'inclure un objet, un lieu, une pratique dans la notion de patrimoine.

18. Je m'inspire ici d'une question posée par Béghain : « En quel sens la mémoire collective s'est-elle intensifiée aujourd'hui en tant qu'enjeu de gouvernementalité ? » (100).

19. Christopher E. Gittings s'est penché sur la question dans son ouvrage *Canadian National Cinema*, plus précisément dans son chapitre intitulé « Funding differences at the NFB : regionalization, Studio D and new initiatives in film ». Le chercheur affirme en effet que si la représentation de la diversité à l'ONF (que celle-ci soit de nature ethnoculturelle, linguistique ou autre) a notamment été propulsée par le programme Société Nouvelle/*Challenge for Change* entre 1969 et 1980, celle-ci se remarquait déjà dans le grand mouvement de décentralisation de la production de l'ONF opéré quelques années plus tôt (l'auteur réfère notamment au début de la production française à l'ONF en 1964 ainsi qu'à l'ouverture des bureaux régionaux de l'ONF à Halifax, Toronto, Winnipeg et Vancouver en 1965). « The state funding of regional images of difference », précise Gittings, devait déjà se faire préférentiellement « [from a] *Ottawa-centred vision of a homogeneous national community [...]*, [a] nationalism which wants to see everything in an obvious Pan-Canadian frame of reference and submerge debate *in celebration [...]* » (89, je souligne). Gittings explore ensuite, dans la suite de son ouvrage, comment plusieurs films de tous genres (le Studio D, ouvert en 1974 et fermé en 1996, qui produisait exclusivement des films réalisés par des femmes cinéastes ; le cinéma autochtone produit par le Studio One en 1991, le Aboriginal Filmmaking Programme en 1996, les films produits par la Société Nouvelle/

Challenge for Change, etc.), travaillaient de l'intérieur ce discours prônant une conception homogénéisante de la nation canadienne.

STÉPHANIE CROTEAU
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL/UNIVERSITÉ
SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Notice biographique

Stéphanie Croteau est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal en cotutelle avec l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Elle prépare une thèse de doctorat qui a pour titre *Esthétique, motif, savoir : le personnage vu du dos au cinéma et dans les autres arts*. Elle est membre étudiant du Centre de recherches intermédiales sur les arts les lettres et les techniques (CRIalt), et participe depuis 2012 au projet de recherche « L'exemplarité documentaire : modalités et enjeux de patrimonialisation à l'Office national du film du Canada » piloté par Michèle Garneau (subvention Savoir du CRSH, 2012-2015).

Bio

Stéphanie Croteau is a Ph.D. student in film studies at the University of Montreal, in joint supervision with the University Sorbonne Nouvelle - Paris 3. She prepares a doctoral thesis entitled *Aesthetics, Pattern, Knowledge: The Character Seen from the Back in Cinema and Others Arts*. She is a student member of the Center of intermedial research in Arts, Literatures and Technologies (CRIalt) and has been involved since 2012 in the research project "The documentary exemplarity: heritage modalities and issues in The National Film Board of Canada" led by Michèle Garneau (SSHRC's Insight Grants, 2012-2015).

