

Les archives comme outils de reconnaissance culturelle dans le cinéma autochtone au Québec

Karine Bertrand
Université Queen's

Résumé

Cet article se consacre à la manière dont les archives sont utilisées par des cinéastes autochtones pour assurer la continuité de la mémoire culturelle. Nous démontrons ainsi, dans un premier temps, comment la cinéaste abénaquise Kim O'Bomsawin puise dans les images d'archives provenant de diverses sources externes pour rendre hommage à la parole des Anciens, ainsi que pour souligner l'importance de la transmission intergénérationnelle et le maintien de la relation avec le territoire. Dans un second temps, à travers une analyse du moyen métrage documentaire *The Oka Legacy* (Sonia Bonspille-Boileau, 2015) nous examinons comment la réalisatrice Mohawk utilise des archives vidéo autochtones pour assurer une certaine continuité dans le temps en reliant images passées et témoignages présents. Dans un troisième temps, nous mettons en lumière, à travers une étude de cas, le rôle des collaborations interculturelles dans la sauvegarde, la remédiation et la circulation d'archives autochtones appartenant à un collectif de femmes inuit, Arnait Video Productions.

Mots-clés: cinéma autochtone, archives, souveraineté visuelle, mémoire, transmission intergénérationnelle

Les études cinématographiques proposent des définitions variées du concept d'archives, ces dernières pouvant cibler les documents en tant que tels ou bien leur lieu de conservation, leur structure ou leur rapport au temps¹. Bien que les archives soient reconnues comme porteuses d'une trace du passé, leur potentiel de réutilisation à des fins de création ou de réappropriation culturelle (dans le présent) ou comme référence pour les générations à venir (dans le futur) confirme leur importance en tant qu'objets politiques, culturels et sociaux. Selon Laurent Véray, les premiers montages entièrement composés d'images d'archives ont été réalisés à la fin de la Première Guerre mondiale². À l'époque, déjà, on insistait sur la valeur documentaire des images enregistrées pendant le conflit et leur exceptionnelle capacité à permettre d'en faire l'histoire. Depuis les vingt dernières années, l'utilisation d'archives (photos et vidéos) est omniprésente dans le cinéma québécois, particulièrement en ce

qui a trait au documentaire biographique (*Mabel*, Teresa MacInnes, 2016) et autobiographique (*Lettres de Pyongyang*, Jason Lee, 2014).

En ce qui concerne plus spécifiquement les peuples autochtones du Québec, pendant de nombreuses décennies, ces derniers ont été représentés par des médiateurs externes tels que des anthropologues, des prêtres-cinéastes et des documentaristes, avec des intentions qui différaient selon leur « mission » individuelle. Par exemple, les documentaires des prêtres-cinéastes avaient pour objectif de promouvoir la colonisation des régions rurales du Québec ainsi que les valeurs chrétiennes de l'Église (*En pays neufs*, Maurice Proulx, 1937; *Le pensionnat indien d'Amos*, Louis-Roger Lafleur, 1959) tandis que celui que l'on nomme le père du direct, Pierre Perrault, cherchait à définir et à ancrer l'identité québécoise dans le territoire (*Le goût de la farine*, 1977). Enfin, le documentariste d'origine gasconne Arthur Lamothe souhaitait quant à lui rendre hommage aux peuples autochtones, dont certains enseignements risquaient de disparaître avec la dernière génération d'ainés (*Mémoire battante*, 1983). Les images et surtout le discours qui accompagnaient ces films étaient influencés par ces regards extérieurs, eux-mêmes le fruit d'une époque teintée par le colonialisme, par les luttes politiques et par le désir, pour les Canadiens français, d'investir leur pays et de définir leur identité, de manière réelle et symbolique.

En outre, ce n'est que depuis environ vingt ans – exception faite de la cinéaste Alanis Obomsawin (Abénaquise) et du collectif interculturel Arnait Video Productions – que nous voyons apparaître un cinéma autochtone au Québec. Cette nouvelle vague de réalisateurs-trices, pour la plupart des femmes, reprennent en main et recadrent les représentations passées, en *autochtonisant* le médium ainsi qu'en partageant leurs histoires et leurs luttes présentes et à venir, entre autres à travers l'utilisation d'archives. Par exemple, dans le court métrage *Mobilize* (2015), la cinéaste Anishinaabe Caroline Monnet utilise exclusivement des archives issues de courts métrages documentaires de l'Office national du film du Canada (ONF) pour illustrer les tensions qui existent entre la tradition et la modernité, ainsi qu'entre la ville et les milieux ruraux, mais aussi pour démontrer l'adaptabilité des peuples autochtones, qui naviguent dans ces eaux changeantes avec résilience. Or, même si les extraits tirés de ces documentaires, par exemple *Chasseurs cris de Mistassini* (Boyce Richardson et Tony Ianzelo, 1974) et *Mémoire indienne* (Michel Régnier, 1967) n'ont pas été filmés par la cinéaste, elle réussit tout de

même à s'approprier le matériel et à lui imposer une signature qui éloigne ces images ethnographiques de leurs intentions d'origine. Cela dit, outre l'article d'Isabella Huberman³ sur le court métrage de Caroline Monnet, *Mobilize*, et celui de Jeff Barnaby, *Etlinisigu'niet*, tous deux réalisés en 2015 dans le cadre d'une initiative de l'ONF, il existe encore très peu de textes qui se penchent sur le rôle des archives dans le processus de reconnaissance et de réappropriation culturelles autochtones en contexte québécois.

Afin de pallier cette lacune, nous souhaitons, dans un premier temps, démontrer comment la cinéaste Kim O'Bomsawin (Abénaquise) puise dans les images d'archives provenant de diverses sources externes pour rendre hommage à la parole des Ancien-nes, ainsi que pour souligner l'importance de la transmission intergénérationnelle et du maintien de la relation avec le territoire. Pour ce faire, nous proposons une exploration de séquences tirées du documentaire *Je m'appelle humain* (2020), qui se veut un hommage à la poétesse innue Joséphine Bacon et au territoire ancestral, le *nutshimit*, qui influence aujourd'hui encore sa poésie.

Dans un second temps, à travers une analyse du moyen métrage documentaire *The Oka Legacy* (Sonia Bonspille-Boileau, Mohawk, 2015), nous révélerons comment la réalisatrice utilise des archives vidéo autochtones pour assurer une certaine continuité dans le temps en reliant images passées et témoignages présents. Plus précisément, nous verrons comment la juxtaposition d'extraits tirés du film d'Alanis Obomsawin *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993) et d'un court métrage du Wapikoni Mobile (qui demeure non identifié au générique du film ou ailleurs) sur le mouvement *Idle No More* permet aux spectateurs·trices de mieux comprendre les répercussions de la crise d'Oka pour des individus et des communautés, à travers deux perspectives qui se rejoignent : celle de la cinéaste et celle de femmes autochtones qui acceptent de partager leur récit de vie.

Dans un troisième temps, nous mettrons en lumière, à travers une étude de cas, le rôle des collaborations interculturelles dans la sauvegarde, la remédiation et la circulation d'archives appartenant à un collectif de femmes inuit, Arnait Video Productions. Cet exemple de coopération entre une équipe de chercheurs de l'Université Queen's (Ontario, Canada) ainsi qu'avec la cinéaste québécoise Marie-Hélène Cousineau et trois membres d'Arnait (Susan Avingaq, Madeline Ivalu et Lucy Tulugarjuk) pousse notre réflexion sur les archives encore plus loin, en ce sens où les actions entreprises pour

garder ces archives *vivantes* contribuent à la sauvegarde de la mémoire collective pour les générations présentes et à venir, tout en soulevant des questions éthiques sur la conservation et le partage de ces documents.

Afin de relier ces trois cas distincts, où, tel que décrit plus haut, chaque cinéaste utilise les archives de manière différente mais avec certaines visées communes, nous nous inspirons de la notion de reconnaissance de l'être (*recognition of being*) telle qu'utilisée par Kim Anderson (Métis/Cree) pour décrire « a physical, spiritual and emotional remembering » qui est partie prenante du processus de réappropriation culturelle des femmes autochtones⁴. En effet, dans les trois cas qui nous intéressent, ce sont des voix de femmes autochtones (réalisatrices et protagonistes) qui se font entendre, entre autres en renouvelant le sens originel des images d'archives utilisées dans les films à l'étude. Nous envisageons ainsi les différentes manières de manipuler, de montrer et de mettre en relation les archives comme des actes de souveraineté visuelle, que Michelle Raheja (Seneca) décrit comme « a creative act of self-representation that has the potential to undermine stereotypes of Indigenous peoples⁵ » et où la voix joue un rôle important dans le processus de reconnaissance autochtone. En effet, dans et par la voix, le langage « se charge d'une sorte de souvenir des origines de l'être, d'une intention vitale émanant de ce qu'il y a en nous d'antérieur au langage articulé⁶ ». Ce faisant, nous démontrerons comment ces voix féminines et autochtones réactualisent les images d'archives à travers un discours de reconnaissance et de célébration de la culture.

Témoigner, raconter et se reconnaître à l'écran : les archives comme voie/voix mémorielle

Dans son ouvrage inspirant *A Recognition of Being*, qui porte sur l'agentivité et la reconstruction de la femme autochtone, Kim Anderson propose aux lecteurs·trices la création d'une vision sociétale et communautaire où chaque membre « has a place, a sense of value, a gift to bring⁷ ». À travers une démarche personnelle où les relations définissent notre existence, et où les mots et les perspectives des femmes autochtones demeurent au premier plan d'une quête de reconnaissance et de réappropriation d'une identité usurpée par le colonialisme, l'autrice et professeure explique comment la créativité représente une force et un acte de résistance. Elle consacre notamment une section de son livre à l'écriture, qui permet selon elle de faire face

aux conséquences négatives du colonialisme en répondant aux stéréotypes et préjugés qui proviennent de l'extérieur, ce qui inclut les représentations des Autochtones retrouvées dans les livres d'histoires et dans le catéchisme⁸. Dans le cas qui nous concerne, le cinéma, envisagé comme « cette écriture moderne dont l'encre est la lumière » est, de manière similaire à l'écriture, un mode de résistance et une forme d'expression créative qui permet de se rapprocher de cette reconnaissance identitaire telle que décrite par Anderson⁹. En effet, pour cette dernière, l'acte de création est également une source de guérison qui mène à une reconnaissance (terme qui peut aussi être compris dans le sens de *re-connaître*, c'est-à-dire *connaître à nouveau*) ainsi qu'à la guérison individuelle et collective. En outre, cette démarche de réappropriation culturelle se concrétise dans une re-contextualisation de textes, de mots et d'images qui, entre les mains des créateurs·trices autochtones, deviennent des actes de souveraineté visuelle qui suggèrent « a reading practice for thinking about the space between resistance and compliance wherein Indigenous filmmakers and actors revisit, contribute to, borrow from, critique, and reconfigure ethnographic film conventions¹⁰ ». Au cinéma, la pratique décrite par Raheja et par Anderson passe (entre autres) par une re-lecture et une mise en contexte d'images et de sons (voix) passés provenant de sources internes et externes, et qui sont intégrées au récit autochtone afin de recadrer l'histoire selon un point de vue axé sur le témoignage et/ou le récit personnel. Toujours selon Anderson, une leçon apprise de l'écrivaine Maria Campbell (Métis) lui fait dire que « we must use everything that is available to piece our histories back together, and so we can train ourselves to read through this material¹¹ ». C'est ainsi que dans les trois cas qui nous concernent, la récupération et le recadrage (ou le rapiéçage) d'archives autochtones et allochtones entendues comme voies/voix mémorielles participent au mouvement plus vaste de décolonisation amorcé par de nombreux artistes et militant·es autochtones.

***Je m'appelle humain* (Kim O'Bomsawin, 2020) : des archives pour honorer la mémoire des ancien·nes**

Détentrice d'une maîtrise en sociologie et autrice d'un mémoire sur les peuples autochtones et la problématique du racisme en milieu urbain publié en 2011, la réalisatrice Kim O'Bomsawin arrive au cinéma un peu par hasard. En effet, c'est suite à une apparition devant les caméras que se manifeste son désir de

raconter les peuples autochtones et de créer des ponts, à travers le cinéma, entre Québécois-es et Autochtones¹². Elle se tourne ainsi vers la forme documentaire pour créer divers courts et moyens métrages, dont *Du teweikan à l'électro* (2018), qui propose un voyage aux sources de la musique autochtone, et *Minokin: réparer notre justice* (Radio-Canada, 2020), sur la justice réparatrice. Elle anime également la série radio *Laissez-nous raconter*, dans laquelle les dix Premières Nations et les Inuit du Québec se racontent, afin de montrer la complexité, l'unicité et la richesse des peuples autochtones du Québec.

C'est donc un regard intime et chaleureux sur une grande poétesse que Kim O'Bomsawin nous propose avec *Je m'appelle humain*, dans lequel elle nous invite à parcourir le territoire traditionnel innu, le *nutshimit*, avec la lumineuse enseignante, conteuse et traductrice Joséphine Bacon, née à Pessamit, sur la Côte-Nord du Québec. Finement entretissées à la manière d'une tapisserie, les différentes scènes du film nous transportent, en compagnie de Bacon, sur les terres ancestrales où reposent les ancêtres de l'écrivaine innue, alors que le paysage est mis en valeur par une caméra apte à capturer le caractère sacré du territoire. À cet effet, un nombre important de plans panoramiques exposent la diversité des couleurs – aux palettes automnales – et des textures du territoire, de même que la grandeur de ce dernier, bien souvent traversé par des rivières mugissantes. De même, la poésie de Bacon, récitée en voix off par la protagoniste, permet aux spectateurs·trices de comprendre l'intensité et la profondeur de la relation qui unit cette dernière aux habitants du *nutshimit*; ancêtres, pierres, lichens, animaux, rivières, ciel et mer, tous et toutes lui apportant liberté, protection et guérison : « Missinak m'abreuve. Papakassik court avec moi. Le lichen me nourrit, la mousse soigne mes larmes. Je reviens à la grande étoile, mon guide. C'est ici que je danse avec les aurores boréales. » Omniprésente tout au long du film, la poésie de Bacon tient lieu de témoignage, où l'écrivaine rend hommage au territoire et le remercie de son accueil, tout en renouant avec lui en le parcourant à la marche. Comme le souligne Anderson, « we exist because of and for the relationships we hold with everything around us. Knowledge is therefore of no use if it does not serve relationships¹³ ». Par ailleurs, les relations qu'entretient Joséphine Bacon avec les espaces qu'elle habite/habitait, soit la ville de Montréal et Pessamit, ainsi qu'avec les gens qui l'accompagnent – vivants et décédés – forment le cœur d'une trame narrative mettant en vedette le territoire ancestral et ses nombreuses vertus.

En outre, le documentaire met en lumière la séparation (du moins physique) de la poétesse avec le *nutshimit* alors qu'elle est envoyée de force au pensionnat, de l'âge de cinq ans jusqu'à dix-neuf ans, période après laquelle elle décide de partir vivre à Montréal. Interrogée par la jeune écrivaine innue Marie-Andrée Gill, qui accompagne Bacon lors de son pèlerinage sur la Côte-Nord, cette dernière répond de manière succincte aux questions qu'on lui pose à propos de cette période difficile. Parce que l'écrivaine est réticente à s'exprimer davantage sur la question des pensionnats, parce qu'elle se dit « survivante d'un récit qu'on ne raconte pas » mais aussi parce qu'il existe « cette incapacité pour elle à être en colère contre le passé colonial qu'elle a subi et incapacité aussi à être en colère contre les conditions de vie de son peuple », Kim O'Bomsawin invite une amie de longue date de Bacon à discuter de leur expérience¹⁴. Cette dernière raconte le départ en bateau, la séparation d'avec la famille et la difficulté à s'adapter à cette nouvelle vie si différente de la sienne : « La première séparation, c'était vraiment dur. Je sortais du bois, de la tente [...] Quand je suis arrivée au pensionnat c'est comme si j'étais envoyée dans une cage. La grosse discipline. J'ai trouvé ça très dur. » Ces deux scènes où Bacon est accompagnée par Gill et ensuite par son amie innue (dont le nom est tu) sont entrecoupées de photos et de vidéos provenant des archives de Radio-Canada – *Comment convertir les Autochtones* (1957) et *Des enfants autochtones déracinés* (1957) –, de Bibliothèque et Archives nationales du Québec – photos en noir et blanc – ainsi que du documentaire réalisé par le prêtre-cinéaste Louis-Roger Lafleur *Le pensionnat d'Amos à Saint-Marc-de-Figuery* (1966). On y voit le quotidien des enfants autochtones convertis et assimilés à la religion ainsi qu'aux mœurs blanches (cheveux coupés et vêtements occidentaux) et qui, sous le regard des religieuses en charge de leur éducation, se tiennent bien sages en rang dehors ou assis dans une salle de classe.

Or, alors que ces extraits vidéo jouaient à l'origine un rôle spécifique, soit celui de démontrer les bienfaits de la conversion des Autochtones et, dans le cas de Lafleur, de promouvoir les valeurs propres au catholicisme et à la colonisation, l'utilisation de ces images par la cinéaste sert à appuyer les témoignages qui confirment la violence de la séparation et les conséquences néfastes d'une assimilation forcée sur les individus et communautés. À travers la parole de femmes innues qui savent de première main la gravité des dommages subis, les archives prennent un tout autre sens, servant à rapiécer

des morceaux de l'histoire passée dans un objectif de guérison et de réappropriation de leurs récits de vie. Alors qu'Anderson met de l'avant l'écriture comme forme de résistance, l'autrice maorie Linda Tuhiwai Smith écrit sur l'importance du témoignage, entendu comme l'expression du récit de vie, dans le partage intergénérationnel et le maintien des relations: «The story and the story teller both serve to connect the past with the future, one generation with the other, the land with the people and the people with the story¹⁵.»

Dans cet ordre d'idées, une des scènes les plus significatives de *Je m'appelle humain* confirme l'importance du partage intergénérationnel et, par le fait même, le respect profond de la parole des Ancien·nes ou aîné·es vivants et disparus. La séquence débute par un passage au cimetière, où Joséphine rend visite à des amis décédés et où elle nous parle de Mathieu André, qui selon elle «connaissait *nutshimit* comme sa poche parce qu'il l'avait tellement marché. Il connaissait le caribou. Arthur [Lamothe] l'a beaucoup filmé. Mathieu connaissait les étoiles. Il était un des rares qui avaient encore la connaissance des étoiles.» En outre, ces êtres chers reviennent à la vie sous nos yeux, sous forme d'images vidéo tirées du documentaire *Mémoire battante* d'Arthur Lamothe portant sur le peuple innu et les connaissances (rituels, traditions) mises en danger par le colonialisme. La voix de Lamothe nous explique, alors que l'on voit des Innus partageant un bouillon d'os de caribou pilés, que Mathieu André avait décidé «qu'on partirait le lendemain à la chasse au caribou». La juxtaposition des paroles de Bacon et des images de Lamothe forment alors un dialogue nouveau, où le passé reprend vie ou, plutôt, où une partie de Mathieu André survit à travers l'influence de ce dernier sur Bacon et sur sa propre relation au territoire. Or, au-delà de la réactivation du passé dans le présent, les documents d'archives ne sont pas uniquement une mémoire, ils sont aussi un véhicule de celle-ci. Ainsi, c'est dans le «geste de l'exploitation compris comme une mise en récit¹⁶» que les archives sont susceptibles de permettre une forme de transmission, d'une génération à l'autre.

À ce titre, une seconde scène du documentaire se révèle exemplaire de ce lien qui existe entre mémoire passée et transmission intergénérationnelle. Elle débute par une conversation entre Joséphine Bacon et Marie-André Gill, qui discutent de l'acte de parcourir le territoire à pied et de la proximité avec les Ancien·nes que cette action amène :

Bacon : Ils sont là. Ils ne sont pas là physiquement mais on sent leur présence quand même. On a marché sur leurs pas aujourd'hui.

Gill : Ils vont reconnaître nos pas à c't'heure.

Bacon : Puis peut-être que nous autres aussi, à un moment donné, d'autres connaîtront nos pas [...] C'est ici, dans la toundra, que je vis vraiment le récit que les aînés m'ont raconté.

Les images qui suivent sont encore une fois celles d'Arthur Lamothe. La voix de l'interprète innue Thérèse Rock nous explique la pratique de la scapulomancie, qui consiste à lire l'omoplate chauffée du caribou afin de connaître l'endroit où se trouve le troupeau. En arrière-plan, un protagoniste explique en innu-aimun où chercher le troupeau de caribou, d'après les indications fournies par l'omoplate (craquelures, taches, etc.). La poésie de Bacon se superpose aux images tournées le jour de la chasse: «Papakassik, ce soir tu m'offres ton omoplate. Chasseur démuné, je n'ai pas besoin de carte, car j'étends ton omoplate dans un feu de braises qui me guide vers toi [...] Tu nous délivres de la famine. Je te vois. Demain tu m'attendras dans la toundra.» Nous comprenons alors que ces images, représentant plus qu'un moment de nostalgie, contribuent à la survivance (continuité et dynamisme de la culture) des peuples autochtones, à travers un savoir qui appartient à d'autres générations et qui est rendu disponible, via le cinéma, aux générations présentes et futures. Interrogée à ce sujet, la cinéaste Kim O'Bomsawin confirme l'importance d'utiliser les archives du cinéaste gascon dans son documentaire :

Nous avons une chance inouïe d'avoir accès à ces archives. Les personnages dans les archives sont les mêmes dont Joséphine parle dans sa poésie. Il allait donc de soi que ces archives prennent une grande place dans *Je m'appelle humain*. C'est un film qui regarde le passé, même s'il comprend une section contemporaine. L'idée était d'honorer la mémoire des Anciens pour qu'on ne l'oublie pas. Joséphine a laissé des traces écrites de cette tradition orale à travers la poésie, et il allait de soi que les archives servent une visée similaire dans le film¹⁷.

Enfin, une dernière scène où sont présentés des extraits du documentaire de Lamothe mérite notre attention, car elle nous rappelle la précarité et la fragilité d'une culture qui cesse d'être transmise à partir du moment où les

gens quittent le territoire, oublient la langue et/ou se font prendre en charge par le gouvernement. En continuité avec l'extrait de *Mémoire battante* décrit précédemment, on entend à nouveau la voix de Thérèse Rock traduisant les paroles d'une femme innue qui dépèce devant nos yeux un morceau de viande, assise au milieu d'une tente traditionnelle. Elle s'exprime ainsi sur l'avenir de son peuple :

Comment faire pour garder la culture? Les derniers vrais Indiens, c'est peut-être ceux de notre génération. Lorsque nous allons disparaître, l'Indien n'existera plus. Tous les vieux que vous voyez en ce moment, quand ils seront partis, l'Indien n'existera plus. C'est très regrettable. Cette vie-là, on la regrette pour nos enfants [...].

Pendant cette séquence, on voit Joséphine Bacon assise dans une salle de cinéma, elle-même spectatrice des images tournées par Lamothe, et où elle reconnaît des membres de la famille Gabriel. Le regard suspendu à l'écran, elle répond au discours tenu sur la disparition de l'Innu Charles-Émile Gabriel, en mentionnant sa présence au pensionnat qu'elle fréquenta quatorze années durant, et le regret de ce dernier « de ne pas avoir marché sur les pas de son père, un grand chasseur ». Ce nouveau dialogue entre Bacon et le film de Lamothe permet une meilleure compréhension, par le public, du phénomène de transmission par le biais des images, et du rôle joué par ces documents d'archives. L'enregistrement vidéo conserve la trace exacte de la parole, en ayant le pouvoir de « répéter indéfiniment et identiquement le message¹⁸ ». L'acte de raconter par le film rend la presque totalité de leur valeur vocale aux messages transmis et redonne à la voix un pouvoir qui s'était partiellement estompé, en restituant « à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue¹⁹ ». De plus, la dynamique de télescopage de la mémoire présente dans cette scène, où les souvenirs d'une aînée sont traduits (de l'innu-aimun au français), portés à l'écran et traduits à nouveau (au niveau de leur signification) par Joséphine Bacon démontre que l'action de « resignifier [à haute voix] des images préexistantes est toute aussi transformatrice que de créer de nouvelles [images]²⁰ ».

Leanne Betasamosake Simpson affirme que « storytelling is an important process for visioning, imagining, critiquing the social space around us, and ultimately challenging the colonial forms fraught in our daily lives²¹ ».

Le documentaire *Je m'appelle humain* confirme l'importance du *storytelling* pour célébrer la beauté de la vie et pour incarner la guérison d'un peuple qui se renouvelle, à chaque itération de ses récits, transformé et transporté par la mémoire des Ancien·nes et la volonté de survivance des plus jeunes générations. Portées par des voix féminines (O'Bomsawin, Bacon, Gill, Rock), ces connaissances et re-connaissances profondément reliées à la relation au territoire répondent aux actions énumérées par Kim Anderson, qui propose de se réapproprier les traditions autochtones et de construire une identité positive en transportant la tradition dans un contexte contemporain²².

The Oka Legacy: donner voix au futur à travers des images autochtones passées et présentes

Alanis Obomsawin a été la première cinéaste autochtone à adopter cette pratique qui consiste à utiliser des archives allochtones pour critiquer le régime de colonisation et remettre les pendules à l'heure en ce qui concerne le parcours des Premiers Peuples. La matriarche du cinéma autochtone au Canada, qui possède à son actif plus de 52 documentaires réalisés en 54 ans de carrière, manie ainsi avec brio les photos, dessins, cartes du monde et traités écrits à la main, utilisant la recontextualisation comme mode de réécriture de l'histoire. Par exemple, dans son documentaire le plus connu, *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, la documentariste utilise des documents issus des archives nationales du Canada et du Québec, de la Sûreté du Québec, de la ville de Montréal et du Musée canadien des civilisations (maintenant le Musée canadien de l'histoire). Ces archives, pour la plupart constituées de documents écrits, de cartes géographiques, d'illustrations et de photos, sont utilisées pour éduquer la population quant à l'occupation historique du territoire par les Mohawks (Haudenosaunee) et la dépossession de ces terres qu'ils ont connue suite à la violation d'ententes conclues avec les colonisateurs.

D'un point de vue esthétique, c'est par une narration en voix off que la cinéaste explique la duplicité de l'envahisseur. Son cinéma cherche en outre à scruter les courants de fonds qui traversent l'identité autochtone grâce à la valorisation d'un récit porté par la voix et le point de vue d'un·e narrateur·trice « plutôt que par les images aléatoires saisies au hasard des événements », la cinéaste séparant la prise de son de la captation de l'image tout en transformant l'apparente voix off omnisciente (un élément classique du documentaire) en « alliée engagée, qui accompagne l'auditoire et l'aide

à comprendre le contexte et la situation qui modèlent les événements se déroulant à l'écran²³ ». Cette re-contextualisation d'images, jusqu'alors utilisées par l'État-nation dans son projet d'assimilation/colonisation, par une voix autochtone montre non seulement « la richesse et la diversité des points de vue que peut engendrer l'archive » mais aussi le pouvoir du discours oral qui, chargé de connotations, « tend à renforcer à sa racine même le lien collectif, sa force persuasive provenant moins de l'argumentation que du témoignage²⁴ ». Le public autochtone qui visionne les films d'Obomsawin a ainsi l'opportunité de se re-connaître (c'est-à-dire de se connaître à nouveau) et de découvrir son histoire véritable, à travers un discours et un rythme inspirés par la tradition orale. De même, la considération accordée aux voix des femmes issues de diverses nations confirme leur statut important à l'intérieur comme à l'extérieur de leurs communautés, en tant que forces créatrices et initiatrices de changement, capables d'affirmer « what we once were and what we still carry through the generations²⁵ ».

Dans cet ordre d'idées, 30 ans après la crise d'Oka, Sonia Bonspille-Boileau réalise *The Oka Legacy*, un moyen métrage qui explore les manières dont la crise a transformé l'identité autochtone. Autrice d'une œuvre significative où sont abordées avec sensibilité et réalisme les questions d'identité et de relations interculturelles (*Last Call Indian*, 2010 ; *Le dep*, 2014) ainsi que les problématiques reliées au colonialisme et à ses conséquences (*Rustic Oracle*, 2019 ; *Pour toi Flora*, 2022), la réalisatrice n'hésite point à situer les femmes autochtones au cœur de ses films documentaires et fictionnels. En ce qui concerne plus spécifiquement *The Oka Legacy*, le moyen métrage documentaire s'inscrit dans une quête qui entretisse le récit personnel de la cinéaste avec ceux d'individus qui ont été directement ou indirectement affectés par la crise. C'est ainsi que le documentaire de 44 minutes est soigneusement construit à partir de témoignages qui réunissent les points de vue de femmes, pour la plupart des Autochtones. Nous entendons, par exemple, l'histoire de Waneek Horn-Miller (Mohawk), championne olympique de water-polo qui, avant de se lancer dans ce sport, a été victime d'une émeute pendant la crise, l'épreuve endurée l'incitant à guérir grâce à la compétition olympique. De même, le film nous apprend que la militante innue Melissa Mollen Dupuis, impliquée dans le mouvement politique et social *Idle No More*, a été inspirée par Ellen Gabriel et Kahentiosta, deux femmes mohawks qui ont tenu tête à la police et à l'armée afin de protéger leur terre pour les générations futures.

Le rôle que ces femmes ont joué dans la crise avait notamment été mis en avant dans *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, où les deux protagonistes sont dépeintes comme les voix de la raison et de la justice.

Tout comme sa prédécesseuse, Bonspille-Boileau accorde aux témoignage féminins une place prépondérante dans son œuvre, d'abord parce qu'elle souhaite voir les femmes briller à l'écran et parce qu'elle aime les récits qui présentent une vision féminine empreinte de profondeur. Cette représentation des femmes à l'écran participe à l'émancipation des nouvelles générations, en ce sens où « strong, independant female roles models provide Native girls with the sense that they can overcome whatever obstacles they will inevitable encounter²⁶ ».

Par ailleurs, inspirée par Alanis Obomsawin et par son documentaire sur la crise d'Oka, la cinéaste utilise quelques séquences tirées de ce film – avec la permission de la réalisatrice – afin de renseigner et de situer les spectateurs·trices qui ignorent les sources et origines du conflit. C'est ce que fait la toute première scène de *The Oka Legacy*, qui débute par une séquence de *Kanehsatake, 270 ans de résistance*, soit celle du jour un de la crise tel que captée par les caméras d'Obomsawin, et où le territoire traditionnel est transformé en champ de bataille. Alors que la caméra nous montre la fumée des gaz lacrymogènes ainsi que des guerriers mohawks et des militaires canadiens qui envahissent le territoire, la voix d'Obomsawin, entendue hors champ, nous laisse deviner qu'elle discute avec son caméraman, cherchant à comprendre ce qui se passe sur le terrain. Ce dernier répond aux questions pendant quelques secondes, avant de détourner subitement son objectif alors que retentissent des coups de feu, ces derniers poussant le caméraman à fuir rapidement la zone devenue périlleuse. Ces images nous placent d'entrée de jeu au cœur du conflit, en nous faisant comprendre l'intensité et la gravité de la situation vécue par les individus impliqués dans les combats. De même, parce qu'Obomsawin et son équipe de tournage étaient présents sur les lieux pendant la totalité de la crise, afin de proposer un point de vue de l'intérieur qui manquait cruellement aux médias allochtones, l'utilisation de ces archives assure la continuité d'une narration autochtone où les voix des principaux intéressés demeurent au premier plan du récit. En outre, si l'archive est définie (entre autres) comme « l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support²⁷ », elle est aussi une « forme relationnelle toujours en devenir²⁸ » à travers le geste d'archiver et les intentions (transmission de la

mémoire, réinterprétation de l'histoire, réappropriation identitaire, etc.) qui accompagnent ce geste.

À cet égard, la séquence qui suit, narrée par Bonspille-Boileau, explique comment les événements de 1990 ont pu être vécus par la petite fille de onze ans qu'elle était au moment de la crise, ainsi que les conséquences positives et négatives de cette dernière sur la femme qu'elle est devenue. De même, la plupart des séquences qui suivent, tirées de *Kanehsatake*, ont pour principale fonction d'illustrer les témoignages d'individus qui ont été présents lors de cette crise, et qui souhaitent, comme Bonspille-Boileau, raconter les impacts sur leur vie, 25 ans plus tard. Or, les séquences (ou archives) qui accompagnent ces témoignages jouent davantage qu'un rôle historique; elles assurent aussi une continuité dans le temps, en nous donnant l'impression qu'il n'existe aucune rupture nette entre le moment de la crise et les situations vécues 30 ans plus tard. De même, alors que de nombreuses images jadis captées par Obomsawin nous éclairent quant à la violence du conflit et au racisme vécu par les Autochtones, la signification de ces images est transformée par les témoignages d'hommes et de femmes qui ont réussi à donner un sens à la crise à travers des actions – personnelles et militantes – qui ont changé leur vie de manière positive.

La relation des spectateurs·trices et des protagonistes du documentaire avec les archives est ainsi multidimensionnelle et en devenir, en ce sens où les archives jouent des rôles différents (et multiples) selon la nature du témoignage qui les accompagne. Par exemple, les archives – provenant vraisemblablement de différentes sources – qui accompagnent le témoignage de Waneek Horn-Miller et de Mélissa Mollen Dupuis nous mettent face à la brutalité policière ainsi qu'à la vulnérabilité des femmes et des enfants, qui n'ont pas été suffisamment épargnés et protégés par les autorités en place, comme l'attestent les images de la pluie de pierres lancées sur les automobiles abritant les aîné·es, femmes et enfants qui fuyaient alors le conflit (l'extrait est tiré de *Pluie de pierres à Whiskey Trench*, Alanis Obomsawin, 2000). Or, dans leur relation au passé, à la mémoire et à l'histoire, ces images nous permettent aussi de voir comment ces expériences sont instigatrices de changements, car c'est cette même violence qui incitera les deux jeunes femmes à la résilience et au dépassement de soi. Amalgamés aux archives (photos et vidéos) provenant du court métrage du Wapikoni Mobile illustrant le mouvement militant *Idle No More* ainsi qu'à d'autres images issues de médias autochtones, les

propos des intervenant-es interrogé-es par Bonspille-Boileau acquièrent une crédibilité nouvelle. De fait, grâce au montage habile d'images recadrées – et commentées – provenant de sources allochtones qui échouèrent à relater le point de vue autochtone dans leurs comptes rendus de la crise d'Oka, la cinéaste participe à un acte de souveraineté visuelle, entre autres en déconstruisant les « white-generated representations of Indigenous people²⁹ ».

Enfin, à travers l'utilisation d'images et de discours provenant de femmes autochtones, incluant bien entendu les archives d'Obomsawin mais aussi des séquences tirées du court métrage wapikonien, *The Oka Legacy* participe à cette reconnaissance de l'être (*recognition of being*) où l'archive est mise à nouveau au service de la parole, « calling on the past to define the future³⁰ ». Dans la section qui suit, nous verrons comment les archives appartenant à un collectif de femmes inuit (Arnait Video Collective) demeurent vivantes afin de servir la mémoire culturelle et la transmission intergénérationnelle inuit.

Œuvrer avec les archives d'un collectif de femmes inuit dans un contexte universitaire : l'exemple d'Arnait Video Productions et de l'Université Queen's

Le collectif interculturel Arnait Video Productions, né en 1991 d'une démarche initiée par la cinéaste québécoise Marie-Hélène Cousineau et par les aînées Madeline Ivalu et Susan Avingaq d'Igloodik (Nunavut), a grandi et s'est épanoui selon un modèle de travail communautaire. La promotion de relations horizontales ainsi que d'un esprit d'équipe où « les femmes s'entraident », comme le révèle le nom original du collectif (Arnait Ikajurtigiit) ont permis la création de plus d'une vingtaine de projets originaux, les contenus diffusés étant consacrés aux défis, aux traditions et aux luttes passées et contemporaines des communautés inuit racontés via le regard des femmes, dans le but avoué de créer un dialogue avec les Canadien·nes de toutes origines³¹. En outre, Cousineau insiste, lors d'entrevues données dans les médias (André Duchesne, *La Presse*, 2014; Laura McGough, *Incite*, 2019)³² ou avec des universitaires (Karine Bertrand, 2017, 2020-2021) sur le caractère interculturel du groupe et des œuvres, réalisées au sein d'une équipe (scénarisation, tournage) où sont parlées/écrites trois langues – l'anglais, le français et l'inuktitut – ainsi que des variations de l'inuktitut, dépendamment du lieu de tournage et des personnes impliquées dans le film. De même, les histoires racontées dans deux des trois longs métrages de fiction du collectif (décrits

plus loin) portent sur l'identité métissée ainsi que sur les liens culturels et familiaux, tandis que le film pour enfants *Tia et Piujuq* raconte l'amitié qui se crée entre une jeune réfugiée syrienne et son amie de l'Arctique. Ainsi, alors qu'Arnait est fréquemment décrit comme un collectif inuit, certaines œuvres (*Le jour avant le lendemain*, 2009 ; *La rivière sans repos*, 2019) trouvent leur origine dans des sources extérieures, et plus précisément de romans écrits par des auteurs-trices allochtones. De même, le processus d'écriture scénaristique et de traduction implique encore une fois les trois langues ainsi que des intervenant-es autochtones et allochtones.

Parmi les projets diversifiés du collectif, nommons d'abord des courts et moyens métrages documentaires qui offrent aux spectateurs-trices la possibilité d'en apprendre davantage sur le mode de vie et les traditions (*Qulliq*, 1993 ; *Vêtements traditionnels à la mode d'Igloodik*, 2009) ainsi que sur les enjeux culturels et environnementaux de cette petite communauté de l'Arctique (*Sur la carte*, première et deuxième partie, 2010 ; *Charlie Pisuk*, 2011). Arnait compte également parmi ses réalisations des entretiens avec des sages-femmes inuit (*Les femmes et leur santé*, 1991) et un projet pilote impliquant des femmes du Nunavut et leur permettant d'exprimer leurs besoins (*Tusaviit*, 2009). Les trois longs métrages de fiction du collectif, que Cousineau désigne comme « la trilogie d'Arnait », racontent quant à eux les différentes époques du colonialisme. On y aborde les récits des premières rencontres et de leurs contrecoups (*Le jour avant le lendemain*), la période charnière de la sédentarisation, de la relocalisation et de la scolarisation de ces peuples dans les années 1950 (*La rivière sans repos*) ainsi que les défis et conséquences de la technologie et des pensionnats sur les nouvelles générations (*Uvanga*, 2013).

Or, depuis 2018, un groupe de chercheurs de l'Université Queen's collabore avec Marie-Hélène Cousineau et les femmes d'Arnait Video Productions à la remédiation, à la traduction et à la numérisation d'une partie des archives appartenant au collectif. La genèse de cette collaboration part d'un besoin, de la part du collectif, de trouver un abri pour huit boîtes où s'entassaient divers documents (films en format Betacam, VHS et MiniDV, entrevues audio et vidéo, arbres généalogiques, photos de tournage, scénarimages, etc.) qui, sans les ressources du Vulnerable Media Lab de l'Université Queen's, niché au sein du département Film and Media, seraient voués à une détérioration et éventuellement à une disparition partielle ou totale. L'expérience de

la découverte et de la manipulation du matériel, de sa numérisation et de son maintien en vie par différents moyens est en outre définie par Arnait et l'équipe de Queen's grâce au terme «tuquqtausimajut» qui, en inuktitut, signifie «les choses qui sont précieuses» :

Tuquqtausimajut englobe la signification des archives vivantes dans le sens de l'entretien et du respect, et incarne la vie de la communauté, des ancêtres et de ceux à venir. Cette signification est apparue au cours d'une réunion de cinq heures entre les membres d'Arnait Video Productions (AVP), du Vulnerable Media Lab (VML) et des archives de l'Université Queen's, avec le travail exceptionnel de l'interprète Zipporah Ungalaq, et où des valeurs telles que la responsabilité et le respect envers la communauté et les formes de savoir inuit ont été mises en avant, ainsi que l'écoute et l'apprentissage réciproques³³.

C'est ainsi que le collectif possède les droits exclusifs sur son matériel, et le dernier mot sur la manière dont ses archives – parmi lesquelles se trouvent 332 documents audiovisuels où sont enregistrés 30 ans de témoignages, d'histoires et de traditions partagées par des femmes – sont manipulées, utilisées, exposées. Les nombreuses précautions prises par l'équipe de recherche pour témoigner de son respect et conserver l'intégrité des «trésors» d'Arnait reposent sur l'importance d'établir un partenariat égalitaire afin que ce matériel puisse avant tout demeurer accessible et utile aux diverses générations d'Autochtones; autrement dit, ces archives ne peuvent exister uniquement dans le vide de l'institution. À ce sujet, l'actrice et productrice Lucy Tulugarjuk, membre du collectif, s'exprime ainsi lors d'un événement Facebook Live où il est question du partenariat entre Arnait et Queen's :

For my generation, I don't have a lot of knowledge myself. I rely a lot on my Elders. There are not as many Elders as I wish there were. Life goes on, many go to the spirit world and so numbers [of Elders] are minimizing. Before [their knowledge] is demolished, we would love to capture it³⁴.

Qui plus est, comme le stipulent les auteurs Deidre Brown (Ngāti Kahu, 2007) et Dylan Robinson (Stó:lō, 2020), il est important de considérer les matériaux culturels autochtones, y compris les médias, comme vivants, car

ils sont des artefacts représentant la vie et les connaissances personnelles de ceux et celles qui sont ou étaient autrefois vivant-es³⁵. Au-delà de la préservation, de la numérisation, de la traduction et du partage de certains documents avec la communauté universitaire, les archives d'Arnait sont ainsi traitées comme des archives vivantes, qui impliquent des «practices and environments that connect the organisation, curation and transmission of memory with present-bound creative, performative, and participatory processes³⁶». De manière plus concrète, et en connivence avec Arnait, une partie de ces archives ont été présentées dans le cadre d'activités réalisées en 2020 à Kingston, Ontario, à travers une exposition, des ateliers en présence du collectif ainsi qu'une discussion enregistrée et diffusée en direct et portant sur l'entente entre le Vulnerable Media Lab et le collectif Arnait³⁷. Ouverts au grand public ainsi qu'à la communauté universitaire, ces événements permirent aux participants d'interagir directement avec le matériel. Par exemple, dans le cas de l'exposition *Inuuqatikka: My Dear Relations* (Agnes Etherington Art Centre, 2020), les visiteurs-euses ont eu accès à des extraits vidéo du film *Le jour avant le lendemain* et à la collection de photos de tournage de Marie-Hélène Cousineau. L'utilisation et la signification de divers artefacts par les Inuit (tel que le *qulliq*, une lampe à l'huile de phoque) sont également expliquées aux visiteurs par Lucy Tulugarjuk, qui insiste sur le caractère relationnel et parfois sacré de certains objets en apparence utilitaires. En interagissant avec ces différentes images (arbre généalogique, photographies, images vidéo) issues des archives, il est possible de comprendre comment ces dernières créent des «structures de sentiment», c'est-à-dire des «perceptions et des valeurs partagées, communes à une époque ou à un groupe culturel et circulant à travers des formes et des conventions esthétiques telles que des histoires, des chansons et des pratiques culturelles³⁸».

Dans la même veine, les ateliers réalisés de connivence avec le collectif traitaient de sujets importants pour la communauté d'Igloolik, mais aussi pour le peuple inuit en général, soit la transmission intergénérationnelle, la notion de survivance et de liens communautaires, ainsi que l'adoption familiale. Centrés autour des films *Vêtements traditionnels à la mode d'Igloolik*, *Le jour avant le lendemain* et *Unakuluk, cher petit* (2005), ces événements réunirent les membres du collectif avec des universitaires, incluant des étudiant-es et la communauté autochtone de Queen's. Outre les projections et sessions de questions et réponses, les espaces dédiés aux ateliers contenaient un arbre

généalogique ainsi qu'une longue table remplie de photos appartenant aux archives Arnait, qui montraient les liens étroits existant entre les membres d'Arnait et leurs familles ainsi qu'entre la communauté et les membres de l'équipe de tournage. De même, l'atelier sur la transmission intergénérationnelle incluait une session d'artisanat (perlage) avec Lucy Tulugarjuk, qui avait pour mission de confirmer l'importance de l'apprentissage pour les plus jeunes générations :

The Elders that carry this knowledge, the techniques of how to prepare sealskin hide or caribou hide, there is many steps to prepare it before you get to get to cutting the pattern and sewing the pattern. For my generation, I don't have a lot of knowledge myself. I rely a lot on my Elders. Arnait Video Productions does that. It captures the knowledge and the superpower of survival skills and living skills. These videos are extremely important. It's hard to teach my kids. I have to ask my aunt or Susan. I can try to use the video to share that knowledge³⁹.

Enfin, ces ateliers ont donné l'occasion aux étudiant-es, aux universitaires et à la communauté autochtone de Queen's de venir rencontrer les aîné-es, le matériel servant de pont entre les peuples et les cultures, comme le raconte Marie-Hélène Cousineau :

En termes de collaboration interculturelle, et du fait que le Nord (Nunavut) et le Sud sont si éloignés l'un de l'autre, il y a toujours des alliés qui peuvent se réunir et aider à préserver ce savoir. La communication avec le Nord est toujours compliquée, et les archives peuvent être un pont, tout ce travail peut être un pont qui peut nous rapprocher⁴⁰.

Il est important de mentionner que d'autres initiatives en lien avec la sauvegarde et la diffusion des archives ont été entreprises dans les deux dernières années (2021-2022), incluant des activités de traduction en trois langues (français, anglais, inuktitut), des activités de médiation culturelle ainsi que l'ajout, sur le site internet d'Arnait, de matériel provenant des archives et de la médiation culturelle. Enfin, une initiative lancée par Marie-Hélène Cousineau, où une partie des archives sont utilisées pour monter une exposition en l'honneur de la costumière et membre du collectif Atuat Akkitirq,

récemment décédée, permet à ces matériaux de voyager, d'entrer en contact avec les Inuit et *Qalunaat* (Blancs). Comme les extraits vidéo utilisés par Kim O'Bomsawin dans *Je m'appelle humain*, les archives d'Arnait peuvent être envisagées tel « le matériau de base d'un travail de remémoration, en constituant une mémoire volontaire⁴¹ » qui honore la sagesse des aîné-es (ou des Ancien-nes) à travers la perpétuation d'apprentissages et de connaissances millénaires.

Conclusion

En contextes autochtones, « le rapatriement décrit le retour des ossements des ancêtres dans leurs territoires et communautés⁴² ». Le mot est utilisé également pour décrire la revendication, par les Autochtones, du savoir culturel et des artefacts, théories, épistémologies et axiologie⁴³ ». Dans les trois cas examinés ci-haut, ce sont des femmes autochtones qui choisissent d'exhumer, de rapatrier et d'utiliser des archives pour faire entendre la voix de ceux et celles qui furent – et qui demeurent grâce au cinéma – les médiateurs d'une identité et d'une culture définies par leur lien au territoire et aux êtres vivants qui l'habitent. De par ces actes volontaires, soit de réappropriation d'images issues d'œuvres provenant de médiateurs externes, soit de réutilisation de films et d'archives autochtones, les membres de la nouvelle génération de femmes cinéastes au Québec entretiennent d'anciens et de nouveaux réseaux de relations. Au centre de leur travail, la reconnaissance des aîné-es à travers le témoignage et la connexion intergénérationnelle assure la survivance d'une culture et d'une identité qui continuent de résister aux pratiques coloniales et assimilationnistes à l'œuvre aujourd'hui encore. Enfin, en travaillant avec ceux et celles qui détiennent des fragments de vie, des témoignages et des connaissances, elles sont en mesure de « put our life back together » pour les prochaines générations, « who will come along and ask questions⁴⁴ » et qui voudront, elles aussi, connaître leur histoire.

Notice biographique

Karine Bertrand est professeure agrégée au département de Film and Media de Queen's University et co-directrice, avec Florian Grandena (University of Ottawa) du groupe de recherche interuniversitaire EPIC (Esthétique et politique de l'image cinématographique). Ses recherches portent sur le cinéma québécois, sur les cinémas autochtones, sur les cinémas transnationaux, sur

les pratiques orales cinématographiques ainsi que sur le *road movie* contemporain et les femmes sur la route. Ses publications les plus récentes portent sur le cinéma autochtone en milieu urbain (Marcoux *et al.* 2025) sur le road movie québécois et le rêve américain (*[Inter] Sections*, 2025) sur le collectif Arnait Video (Schilt et Gott, 2024, Liverpool University Press, 2024), sur l'auto-traduction et la diglossie dans le cinéma autochtone (*Alternatives francophones*, 2024) sur le cinéma et les collaborations interculturelles au Québec (*Nouvelles Vues*, 2023), sur la mobilité des femmes dans la série télévisée *Dr. Quinn Medicine Woman* (Astrolabe, 2023) et sur le groupe musical U2 (Mackenzie et Iversen, 2021). Elle coédite présentement un ouvrage sur la diversité des héroïsmes dans le cinéma contemporain. Ses recherches se concentrent sur les archives autochtones et sur la mobilité des femmes sur la route, telle que présentée à l'écran.

Notes

1. Annaëlle Winand, « Le concept d'archive(s) et les films de réemploi », dans *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (Montréal : École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 2015), 96-111.
2. Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création* (Chasseneuil-du-Poitou : CNDP, 2011).
3. Isabella Huberman, « Les archives à l'épreuve du temps », *Revue canadienne d'études cinématographiques* 29.1 (printemps 2020) : 90-109.
4. Kim Anderson, *A Recognition of Being: Reconstructing Native Womanhood* (Toronto : Second Story Press, 2000).
5. Michelle Raheja, « 21Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty Indigenous Revisions of Ethnography and *Atanarjuat (the Fast Runner)* », *American Quarterly* 59.4 (décembre 2007) : 1161.
6. Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédiatités* n° 12 (automne 2008) : 169-202.
7. Anderson, *A Recognition of Being*, xxiii.
8. Anderson, *A Recognition of Being*, 119.
9. Jean Cocteau, « Cinéma et cinématographe », *Paris-presse, L'Intransigeant*, (septembre 1949) : 4.
10. Raheja, « Reading Nanook's Smile », 1161.
11. Anderson, *A Recognition of Being*, 23.
12. Kim O'Bomsawin, dans Paul Rothé, « Kim O'Bomsawin, réalisatrice de *Je m'appelle humain 2021* », *Somewhere Else* (2021), <https://www.facebook.com/watch/?v=5494758467260794> (dernière consultation le 22 mai 2025).
13. Anderson, *A Recognition of Being*, 24.
14. Kim O'Bomsawin, citée dans Paul Rothé, « Kim O'Bomsawin, réalisatrice de *Je m'appelle humain* ».
15. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, deuxième édition (Londres : Zed Books, 2012), 145.

16. Anne Klein, *Archive(s): approche dialectique et exploitation artistique*, thèse de doctorat (Université de Montréal, 2015), 171-172.
17. Isabelle St-Amand, «Kim O'Bomsawin. *Je m'appelle humain*», *Panorama-cinéma* (2022), <https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=920> (dernière consultation le 22 mai 2025).
18. Zumthor, *Oralité*, 174.
19. Zumthor, *Oralité*, 174.
20. Huberman, «Les archives à l'épreuve du temps», 104.
21. Leanne Betasamosake Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation Resurgence and a New Emergence* (Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2011), 34.
22. Anderson, *A Recognition of Being*, xxvi.
23. Audra Simpson et Faye Ginsburg, «The Oka Crisis: The Power of a Woman With a Movie Camera. *Alanis Obomsawin: 270 Years of Resistance*», *Journal of Ethnographic Theory* 13.3 (2023): 704-715. Notre traduction.
24. Zumthor, *Oralité*, 170.
25. Anderson, *A Recognition of Being*, xxv.
26. Anderson, *A Recognition of Being*, 97.
27. André Habib, «De la ruine comme archive», dans *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire des ruines*, thèse de doctorat (Université de Montréal, 2008), 182-183.
28. Winand, «Le concept d'archive(s)», 98.
29. Raheja, «Reading Nanook's Smile», 1161.
30. Anderson, *A Recognition of Being*, 27.
31. Site internet Tënk, <https://www.tenk.ca/fr/champ-libre/collectif-arnait-video-productions> (dernière consultation le 13 février 2025).
32. Voir à ce sujet André Duchesne, «*Uvanga*, une histoire familiale sous le soleil de minuit», *La Presse* (27 avril 2014), et Laura McGough, «A Conversation with Marie-Hélène Cousineau», *Incite* (5 novembre 2019).
33. Site internet d'Arnait, <https://arnaitvideo.ca/fr/archives/> (dernière consultation le 22 mai 2025).
34. IsumaTV, «Silakut LIVE» (2020), IsumaTV, «Silakut LIVE» (2020), <https://www.facebook.com/isumaTV/videos/1907837759353850> (dernière consultation le 13 février 2025).
35. Voir à ce sujet Deidre Brown, «Te Ahua Hiko: Digital Culture Heritage and Indigenous Objects, Peoples and Environments», dans *Theorizing Digital Culture Heritage*, sous la direction de Fiona Cameron, Sarah Kenderdine, Edward Barrett, Henry Jenkins III et David Thorburn [Boston: MIT Press, 2007], 76-91; et Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).
36. Amalia G. Sabiescu, «Living Archives and the Social Transmission of Memory», *Curator: The Museum Journal* 63.4 (2020): 497.
37. IsumaTV, «Silakut LIVE» (2020).
38. Elizabeth Yeoman, *Exactly What I Said: Translating Words and Worlds* (Winnipeg: University of Manitoba Press, 2017), 107.
39. Isuma TV, «Silakut Live».
40. Karine Bertrand, entrevue avec Marie-Hélène Cousineau, Kingston, 2021.
41. Klein, *Archive(s)*, 259.

42. Huberman, « Les archives à l'épreuve du temps », 104.
43. Eve Tuck, « Rematriating Curriculum Studies », *Journal of Curriculum and Pedagogy* 8.1 (2011) : 35, cité dans Huberman, « Les archives à l'épreuve du temps », 104.
44. Peter O-Chiese, cité dans Anderson, *A Recognition of Being*, 23.