

L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam

The role of relationality in self-(re)presentation of Innu youth from Uashat mak Mani-Utenam community

Karoline Truchon

Volume 35, numéro 3, 2005

Jeunes autochtones : espaces et expressions d'affirmation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1081924ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1081924ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (imprimé)

1923-5151 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Truchon, K. (2005). L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam. *Recherches amérindiennes au Québec*, 35(3), 95–106. <https://doi.org/10.7202/1081924ar>

Résumé de l'article

Cet article présente les fondements de ce que l'auteure nomme « le relationnel dans la technique ». La trentaine de jeunes Innus de Uashat mak Mani-Utenam qui ont participé à ce projet ont principalement photographié et commenté des aspects qu'ils aimaient de leur quotidien plutôt que d'accentuer ce qu'ils aimaient moins. Ce résultat contraste avec les images de victimisation et de misérabilisme fréquemment véhiculées à leur sujet dans l'espace public par les adultes autochtones et non autochtones. Selon l'auteure, pour ces jeunes, l'acte photographique ne sert pas à fabriquer des photos, mais à présenter les liens les unissant aux personnes, aux objets et aux événements photographiés. L'acceptation de ce constat amène donc à réfléchir sur les impacts d'une surabondance d'images de souffrance des jeunes autochtones. Se pourrait-il qu'un manque d'équilibre dans le type de représentation de leur quotidien puisse favoriser une intériorisation de ces propos négatifs et ainsi participer au déploiement d'une prophétie autoréalisatrice ?



L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam

Karoline Truchon

Département de sociologie et d'anthropologie, Université Concordia, Montréal

CET ARTICLE PRÉSENTE LES FONDEMENTS de ce que je nomme « le relationnel dans la technique ». Plusieurs mentionnent que la production artistique des autochtones foisonne d'imageries émanant de la relation symbolique et symbiotique qu'ils entretiennent avec la terre et la nature (Jacknis 1996; Leuthold 1998; Roessel 1996; Worth et Adair 1997). D'autres ajoutent que les photographes et vidéastes autochtones feraient autant dans le documentaire que dans l'artistique et utiliseraient les éléments techniques comme des métaphores (Leuthold 1998 : 125).

Néanmoins, ce qui caractériserait la production artistique des autochtones ne relèverait pas de ses aspects techniques. Le facteur principal de différenciation serait plutôt d'ordre relationnel, ce que Troy (1992 : 50) appelle « la fusion de la fiction et du fait, du subjectif avec l'objectif, du photographe avec ce qui est photographié » et qui serait « une scission complète du 'Je-Eux' de l'anthropologie visuelle » jusqu'à présent. Ainsi, même si dans cet article je présente une quinzaine de photos prises et commentées par des jeunes autochtones et illustrant dans une certaine mesure leur quotidien, mon but premier n'est pas de cerner les identités des jeunes Innus, mais de montrer l'interdépendance de l'objet (la photo) et du sujet (la (re)présentation) comme caractéristique influençant grandement les identités actuelles et futures des jeunes Innus rencontrés pendant cette recherche, et peut-être, cela reste à confirmer, de la jeunesse autochtone contemporaine¹.

Interpellée par les problématiques sociales soulevées par les scientifiques et les journalistes, j'ai voulu vérifier comment les jeunes autochtones vivaient leur quotidien. La majorité des représentations de ce segment de population étant effectuées par des adultes experts, il m'est apparu important de proposer une forme de recherche où les jeunes autochtones ne seraient pas que sujets mais aussi partenaires dans leurs représentations. Plus d'une soixantaine de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam, une communauté de la Côte-Nord, au Québec, ont répondu à mon invitation de photographie collaborative, projet intitulé « La photographie comme bâton de parole² ». D'un espace d'expression pour ces jeunes, ce projet de photographies commentées s'est transformé en un lieu de rencontres et de dialogues inter-pairs, inter-générationnels et inter-culturels grâce, entre autres, à la publication d'une quinzaine d'articles dans le mensuel autochtone *Innuvelle* et à la conception d'une exposition itinérante.

Le mandat des participants était de photographier ce qu'ils aimaient ou aimaient moins de leur communauté. La trentaine de participants de l'exposition ont principalement proposé des commentaires positifs de leur quotidien pour les images qu'ils ont captées (Truchon 2005a, 2005b). Outre ce résultat qui remet en question les représentations de souffrance et de misérabilisme véhiculées fréquemment par certains leaders autochtones et par plusieurs Québécois non autochtones au sujet des jeunes autochtones, un fait maintes fois répété

pendant ma recherche m'a particulièrement intriguée. Pendant nos discussions à propos de leurs photos, les jeunes participants en ont rarement souligné les multiples ratés techniques. Non seulement ne se sont-ils pas offusqués de ce que plusieurs adultes considéreraient être des photos manquées, mais ils ont choisi ces photos pour faire partie de l'exposition, présentée depuis aux gens de leur communauté, à d'autres autochtones ainsi qu'à un public de non-autochtones. C'est au fil de mes conversations avec ces jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam que j'ai découvert que l'important pour eux était ce qui figurait sur la photo, c'est-à-dire *le lien* les unissant à ce qu'ils ont (re)présenté.

La prochaine section explique le cadre d'analyse des données récoltées pendant ce projet, qui seront présentées en deuxième partie de l'article. Cette théorisation de l'art comme système relationnel s'avère la pierre d'assise dans la compréhension de la sélection d'images et de commentaires dits « positifs » par les jeunes participants innus. Les photographies, résultat du médium utilisé, y sont considérées comme une forme d'expression et, donc, d'art.

Le cadre conceptuel est aussi formulé à partir d'une lecture d'universalisation plutôt que de particularisation des communautés autochtones. Deux raisons justifient la combinaison d'exemples d'autres nations à ceux des Innus pour proposer une explication des choix des photos commentées par les jeunes de ce projet. Dans un premier temps, un seul ouvrage, à ma connaissance, présente des photos *commentées* par des Innus sans néanmoins aborder les aspects de représentation et de relations entre producteur (photographe) et sujets (Innus) [Jauvin 1993].

Dans un deuxième temps, mon intention est de proposer que, pareillement au processus d'objectivation de la culture où un savoir-être est évacué au profit d'une image construite d'un savoir à posséder (Susan Wright, citée par Poirier 2004 : 9), les rapports entre producteur, sujet et récepteur de recherches et de documents visuels sont souvent influencés par ce que Martin Buber (cité par Asch 2005) nomme le « Je-Ça », qui en fait des relations transactionnelles, c'est-à-dire des relations fondées sur ce qu'il y a à gagner plutôt qu'à partager. Dans une relation centrée sur un partage commun, Sylvie Poirier souligne que :

la tolérance et une rhétorique d'ouverture à l'Autre sont loin d'être suffisants, encore faut-il vouloir ou pouvoir valoriser une logique relationnelle, et penser ontologiquement (mais aussi épistémologiquement) le multiple et la multiplicité, ainsi que la fluidité et la perméabilité des frontières. (Poirier 2004 : 11)

Buber (cité par Asch 2005) définit cette « logique relationnelle » par le « Je-Tu », qui est une façon d'être avec les autres commandant non seulement une acceptation de l'autre, mais aussi une confirmation inconditionnelle de l'autre sans se perdre à travers cet autre (Friedman 1983). Dans cette conception de la rencontre, l'aspect relationnel, basé sur le savoir-être, transcenderait l'aspect transactionnel, ce dernier tablant sur les différences entre nations, tribus, individus. De là le cadre de référence proposé qui favorise l'intégration des façons d'être d'autochtones à l'égard du visuel plutôt qu'une dichotomisation statique par nation du rôle technique du visuel pour eux. En universalisant l'expérience de la production artistique des autochtones, nous pouvons en proposer des fondements qui, dans cet article, prennent la forme de l'art comme système relationnel, une caractéristique devenant un lien entre les nations.

Cette approche d'universalisation, opposée à la particularisation de la culture, est d'ailleurs empruntée par certains auteurs pour exposer des causes communes à des expériences similaires entre les nations (Wesley-Esquimaux et Smolewski 2004).

LE RELATIONNEL DANS LA TECHNIQUE

Contrairement aux Américains ou Canadiens non autochtones qui sépareraient et polariseraient la nature et la culture, ces dimensions seraient interreliées pour les autochtones (Leuthold 1998). Par exemple, là où les non-autochtones définiraient les conflits concernant les terres en termes juridiques et de propriété, les autochtones estimeraient que ces chicanes sont d'ordre culturel, plus que structurel, et même de l'ordre de la moralité (*ibid.* : 125-129). L'interprétation de la fonction de l'art et des œuvres qui en résultent s'avère aussi un aspect provoquant des schismes importants entre les deux groupes.

DE « L'ART ORIENTÉ VERS L'OBJET » À « L'ART COMME SYSTÈME RELATIONNEL »

Apparue en Occident pendant le siècle des Lumières et la période romantique au XIX^e siècle, la conception automatiste des Américains ou des Canadiens non autochtones contraste avec l'expérience d'une esthétique autochtone ancrée dans l'amalgame des relations sociales. Si, dans une vision automatiste, l'art est unique, non utilitaire, innovateur, sans règle, valide en soi, fait pour être vendu ou exposé comme objet sans lien avec une communauté précise et centré sur l'ego et les intentions de l'artiste, la conception de l'art autochtone s'inscrit à l'opposé de ces principes. Une des distinctions des cultures autochtones serait que ces dernières n'identifient pas leurs œuvres expressives comme de l'art (Leuthold 1998 : 7). Le mot « art » serait même absent du lexique de toutes les nations autochtones en Amérique du Nord. Cette conception de l'expression serait plutôt une invention européenne (Feest 1992 : 9). Contrairement aux préceptes de la vision automatiste de l'art, l'expression matérielle des peuples des premières nations serait guidée par des règles sociales strictes. Les objets et les événements fabriqués par cette expression seraient orientés vers le service à la communauté. Ces formes matérielles d'expression doivent être à la fois belles et utiles. Leur beauté serait tributaire de leur fonctionnalité. Les fabricants de formes matérielles, ou « artistes », ne seraient pas séparés ou supérieurs au reste de la société et aucune pression ne s'exercerait sur eux afin qu'ils innovent à tout prix (Leuthold 1998 : 7). Cette divergence conceptuelle entre les deux groupes amènerait les non autochtones à *interpréter* la production artistique d'autochtones différemment de ses producteurs, notamment en regard du concept de « romantisation » et du choix de certains aspects picturaux.

Les critiques non autochtones reprochent aux autochtones de reproduire des clichés romantiques avec les images de la nature (Leuthold 1998). Les longues prises de vue des territoires, les hommages à ce qui est considéré comme traditionnel et les thèmes de la spiritualité et de la famille forment autant d'éléments que les vidéastes non autochtones considèrent comme intrinsèques à l'époque de la romantisation des « Indiens ». Dans cette optique, le romantisme implique un rejet du monde contemporain nourri par une vision esthétique incapable de subsister dans la modernité. Cette vision serait ethnocentrique, selon Roy Big Crane, un vidéaste autochtone du Montana, car elle négligerait d'incorporer la relation *intemporelle* qu'auraient les autochtones avec la terre (cité dans Leuthold 1998 : 120).

Le problème serait donc de savoir ce que « romantisme » signifie pour les autochtones. Cette notion a-t-elle ou non une résonance pour eux? Le fait d'imposer une perspective critique non autochtone impliquerait que les systèmes esthétiques et éthiques qui en diffèrent peuvent être abandonnés et donc devenir un vocabulaire réductionniste au même titre que les images l'ont été dans le passé (Leuthold 1998 : 120). Le débat demeure ouvert : l'incorporation de ce type d'imageries romancées résulte-t-elle de la relation symbiotique que vivraient les autochtones avec la terre ou témoigne-t-elle de leur acculturation? Ces deux optiques pourraient toutefois refléter davantage l'appartenance identitaire de celui qui les véhicule que l'idéologie réelle qui motive ce choix. Ainsi, la première proposition émanerait principalement des autochtones, tandis que la deuxième, de non autochtones scolarisés (*ibid.* : 124). Si l'imagerie évoquant la période du romantisme est décriée par les modernistes et post-modernistes prisant le *high art*, il n'en demeure pas moins que le public n'a jamais renié cette vision, bien au contraire³.

La démarche d'interprétation des choix techniques et artistiques est aussi subjective et aléatoire, comme le révèle le prochain exemple. La propension des Navajos à inclure des gens qui marchent dans leur film a fait sourciller Worth et Adair (1997). Dans leurs notes, les chercheurs interprétaient ce choix des participants navajos comme l'aveu qu'ils ne savaient quoi faire. C'est seulement au retour de leur terrain que les chercheurs ont réalisé qu'en voulant trouver la différence dans la présentation et la conception des images à travers les catégories « Eux » et « Nous », ils avaient éliminé la signification de ce choix éditorial et pictural des apprentis navajos, pour qui « marcher » mettait en relief leur façon de percevoir leur univers et que le choix de montrer des images de gens qui marchent était délibéré, alors que pour les chercheurs, cet acte ne signifiait rien. « Nous n'avons fait attention qu'à ce à quoi nous accordions de l'importance », ont révélé Worth et Adair.

Nous cherchions des « mythes », des « trames narratives » en rapport avec les légendes [que nous connaissions de cette nation], des mines d'argent, etc. C'est seulement quand nous avons revu les films, analysé nos entrevues et relu la littérature sur les Navajos que nous avons compris que l'acte de marcher possède une qualité mythique pour ces derniers. Pour les Navajos, marcher est un événement en soi et non pas strictement une façon de se rendre quelque part. (*ibid.* : 146, les italiques sont des auteurs)

Cette transmission visuelle de l'univers des Navajos suggère que les notions de « réalité » et de « vérité » des productions autochtones pourraient s'inscrire dans un espace-temps différent de celui qui est connu de la majorité des non autochtones et qui est appris et retransmis par eux. La valeur d'une image serait dans ce qu'elle dépeint (des liens, j'argue), et cette dernière perdrait son identité moderne d'« image » et postmoderne de « reflet », car son action serait d'être en relation avec un système de valeurs où une certaine vérité existe, demandant à être révélée. Les photos doivent être « vraies » pour les photographes, les sujets et leur culture (Lippard 1992 : 23).

Suivant cette actualisation de vérité subjective intemporelle, la façon de représenter la nature, par exemple, ne serait pas strictement réaliste, mais aussi symbolique de « l'essence et de la pulsion de vie ». La nature s'inscrirait dans le domaine du poétique pour beaucoup de peintres autochtones, estimait le regretté Blackbear Bosin, un artiste comanche-kiowa (cité par Leuthold 1998 : 128). Selon celui-ci, en maniant des pincesaux,

les enfants non autochtones chercheraient à reproduire ce qu'ils voient comme création de Dieu, contrairement aux jeunes autochtones qui tendraient à vouloir saisir l'essence humaine dans leur expression picturale. Leurs bagages culturels – la langue, le langage et l'humour – leur enseigneraient cette façon d'être à l'opposé de celles des non autochtones qui tableraient sur le procédé figuratif. Les jeunes autochtones aspireraient à peindre les symboles qui les entourent, soit les pulsions et les essences de vie de leurs réalités.

Ces exemples suggèrent que, pour mieux apprécier cette façon plus holistique de voir la vie, l'interprétation de la production d'autochtones exigerait une transition de « l'art orienté vers l'objet » vers « l'art comme système relationnel » (Leuthold 1998 : 7). Cette distinction peut aussi s'appliquer à l'acte photographique et à ses résultats.

LE SACRÉ DES LIENS QUOTIDIENS

La photographie deviendrait un acte conjoint quand « l'Indien derrière la caméra est connecté à l'Indien devant la caméra. Ils doivent être des égaux, ils doivent être des collaborateurs. Ils doivent absolument se faire confiance (Troy 1992 : 564) ». Là où les autochtones penseraient en fonction de l'interconnexion et du respect (*ibid.*), la conception des non autochtones serait d'ordre juridique et éthique (Brumbaugh 1996 : 36; Jacknis 1996 : 6-7). La métaphore du *Kwikwilyaqa*, un clown katsina qui ressemble à une caméra, illustre les dangers de sortir de la connexion quand on photographie quelqu'un (Jacknis 1992 : 2; Lippard 1992 : 21). En geste d'amitié, ce personnage se colle à tous ceux qu'il rencontre, mais il finit par leur faire ombrage. Le *Kwikwilyaqa* avertit du dommage qu'un photographe peut causer aux autres par ses photographies.

Cette interrelation humaine a une incidence sur ce qui peut être public, donc partagé, ou privé, c'est-à-dire pour soi ou les siens. Selon le photographe Tuscora Richard Hill (cité par Troy 1992 : 56), la plupart des photographes des premières nations, amateurs ou professionnels, ne s'imposeraient pas lors de cérémonies. Leur façon de travailler s'appuierait sur la nécessité de relations interpersonnelles plutôt que sur des intrusions forcées, contrairement aux non autochtones qui se trouveraient dans des situations similaires (Lippard 1992; Maxwell 1999). En simplifiant beaucoup, nous serions devant deux conceptions du savoir. Le savoir fondé sur une philosophie européenne valoriserait la circulation de l'information comme une fonction libératrice pour tous, tandis que, selon la cosmologie autochtone, certains savoirs devraient rester entre les mains de leurs détenteurs, car leur diffusion pourrait être dangereuse (Jacknis 1996 : 5-6; Eric Michaels, cité par Chalfen 1997). Ainsi, la polyphonie des voix de même que la communication ouverte ne seraient pas toujours indiquées, car, dans plusieurs nations, des normes strictes, différant de ces philosophies, régissent la circulation de l'information (Chalfen 1997 : 320). Même aujourd'hui, l'utilisation de la caméra serait restreinte pour protéger les droits entourant les danses et chansons exclusives de certaines familles autochtones (Marr 1996 : 57). La distinction entre propriété privée ou publique est aussi au cœur des débats. Par exemple, en 1960, les Zunis contemplaient l'idée d'un musée autant pour les touristes que pour les gens de leur communauté; ils estiment aujourd'hui que leur savoir doit être exclusif à leur communauté (Holman 1996 : 104).

Les liens familiaux constitueraient autant des marqueurs identitaires que des normes de fonctionnement communautaire. Chez les Aborigènes d'Australie, le réseau d'affiliation

familiale dicterait les manières de communiquer et de produire entre les Warlpiris. Ce type de réseau influencerait toute activité médiatique. Exempte de ce système, toute opération serait plutôt d'appartenance et de fonctionnement européens (Michaels, cité par Chalfen 1997 : 320). Les photos de la collection privée du photographe crow Richard Throssel, prises au début du siècle dernier, suscitent encore aujourd'hui de vives réactions chez les membres de cette nation, précisément parce qu'ils reconnaissent leurs ancêtres ou des personnes de leur bande (Albright 1997 : 67). En documentant les affiliations familiales, les photographies d'ancêtres serviraient, entre autres, de liens entre les générations (Marr 1996 : 59 ; Troy 1992 : 56). En ce sens, la caméra deviendrait un outil de survie des histoires personnelles, familiales et communautaires, et les photographies assureraient la continuité du passé dans le présent (Semchuk, citée par Troy 1992 : 57).

Une photographie ne serait pas la reproduction d'une réalité sociale, mais d'une réalité intime. Le Navajo Monty Roessel aurait montré à une dame de sa communauté la photo d'une famille devant le drapeau américain, et celle-ci aurait commenté de la façon suivante : « Cette image, pour moi, *ce n'est pas une image de cette famille, mais une image de ma tante ou de mon oncle avec leur bébé.* » (Roessel 1996 : 86, mes italiques) Pour certains autochtones, l'identité publique serait donc primordiale, et la quantité phénoménale de photographies sans identification ou autres renseignements pertinents rappellerait encore aujourd'hui le manque de respect des non autochtones qui, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, cherchaient à mettre en marché une indianité sans relief ni contraste (Marr 1996 : 62⁵). Cette pratique déshumanisait les gens (Brumbaugh 1996 : 39). Si, dans l'imaginaire de plusieurs colons, voyageurs, missionnaires, anthropologues et agents gouvernementaux et muséaux, les « Indiens » semblaient tous pareils et se valaient, il n'en aurait pas été ainsi pour les autochtones. Ces derniers ne se seraient pas considérés comme une entité collective ou des artefacts de collection, mais comme des êtres humains interreliés.

Cette connexion entre les êtres humains serait possible en parlant de ce que l'on connaît et non de ce que l'on étudie (Francis 1992 : 2). Même si les images candides des photographes crow Richard Throssel et kwakiutl George Hunt ont été possibles parce qu'ils photographiaient de l'intérieur (Albright 1997 ; Jacknis 1992⁶), des non autochtones ont aussi produit des photographies illustrant l'intimité partagée entre eux et leurs sujets. Après avoir effectué plusieurs projets avec des communautés autochtones au Québec, le photographe Serge Jauvin a vécu un an avec la famille innue Mark en 1982. Grâce à son travail, plus de 25 000 photos rappellent le quotidien de cette famille. La complicité entre Jauvin et ses sujets est visible dans sa production photographique (1993). D'une part, ses photos présentent des activités du quotidien effectuées autant par les femmes, les hommes que les enfants. Contrairement aux photos figées des photographes professionnels et amateurs non autochtones de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, la plupart des gens photographiés par Jauvin continuent de vaquer à leurs occupations. Certains semblent heureux de lui sourire, de le regarder et d'être devant son objectif. Par ailleurs, nous voyons une famille qui utilise des outils contemporains dans la poursuite de son mode de vie que d'aucuns qualifieraient de traditionnel : des motoneiges tirent des traîneaux chargés de nourriture, des radios à ondes courtes servent à communiquer avec les gens restés au village, des scies mécaniques servent à couper le bois de chauffage pour les poêles des campements de

toile. D'autres photos montrent, notamment, des jeunes jouant au baseball et d'autres accompagnant à vélo des adultes qui chassent. Ces photos, commentées par la famille Mark et des aînés innus, n'effacent pas les traces de modernité du mode de vie de cette famille autochtone afin qu'elle soit considérée comme plus « traditionnelle⁷ ». Cet exemple montre que ce ne serait pas l'appartenance locale qui favoriserait la connexion entre le photographe et ses sujets (James C. Faris, cité par Chalfen 1997 ; Troy 1992). Ce serait plutôt l'intention de la personne qui se tient derrière la caméra qui permettrait ou non d'entrer en relation avec l'autre (Worth et Adair 1997).

Le bio-documentaire, tel que conceptualisé par Sol Worth, est une approche intéressante pour aborder l'importance de l'aspect relationnel dans la production visuelle. Le chercheur en communication affirmait qu'à la différence d'un document réalisé par un anthropologue qui souhaite conserver, interpréter, commenter et documenter ce qu'il a observé et étudié, le bio-documentaire effectué par un non-professionnel présente comment celui-ci se sent dans le monde dans lequel il vit. Plutôt que d'être axé sur l'opérationnalité du document, le bio-documentaire accentuerait l'intention de la personne qui utilise la caméra, subjectivité qui se communiquerait au récepteur invité à faire contraster ses valeurs avec celles projetées par le réalisateur. Le bio-documentaire exprimerait la culture de son producteur, car ce type de document n'exige aucune conscience de l'art, ni des capacités techniques précises, ni paradigmes de pensée comme certaines formes d'art. Le plus important aspect du bio-documentaire serait son lien intime avec la cosmologie du moment du réalisateur (Worth et Adair 1997 : 25-26). Le documentaire « interprétatif » *Hopiit* du Hopi Victor Masayesva comporte une trame narrative informelle et des espaces-temps juxtaposés plutôt que présentés de façon linéaire : ce film serait donc un bio-documentaire (Leuthold 1998 : 118).

Cette perspective nous amène à considérer que l'une des caractéristiques des documents autochtones pourrait être leur nature personnelle, selon Masayesva (cité par Leuthold 1998 : 122, mes italiques) :

J'insiste sur l'accès à des histoires à propos des premières nations, par les premières nations. Je reconnais l'Amérique... aussi, mais il y a un autre point de vue. [...]

Mais nous en avons assez de cela. Nous avons d'abord une responsabilité envers nous-mêmes. Nous avons besoin de prendre soin de nous. [...]

[...] Nous voulons participer et développer une esthétique autochtone. Il existe une esthétique autochtone et elle débute dans le sacré.

Masayesva comparerait l'esthétique autochtone non pas à un discours truffé d'éléments formels d'expression (comme le veulent souvent, volontairement ou non, les non-autochtones à travers des normes documentaires), mais à une quête du spirituel interpersonnel communautaire (Leuthold 1998 : 122). Cette quête transcenderait les genres, les techniques et les normes dans un engagement envers la recherche du « sacré » dans la vie quotidienne. Le sacré ne serait pas une osmose parfaite, ni magique, du désir d'un individu et de la réalité empirique de celui-ci. Dans le cas de l'expression ou de l'art, j'avance que le sacré résiderait dans la relation (même imparfaite) avec le sujet présenté plutôt que dans la représentation (parfaite) du sujet « objectifié ». Le sacré dans l'acte photographique serait donc

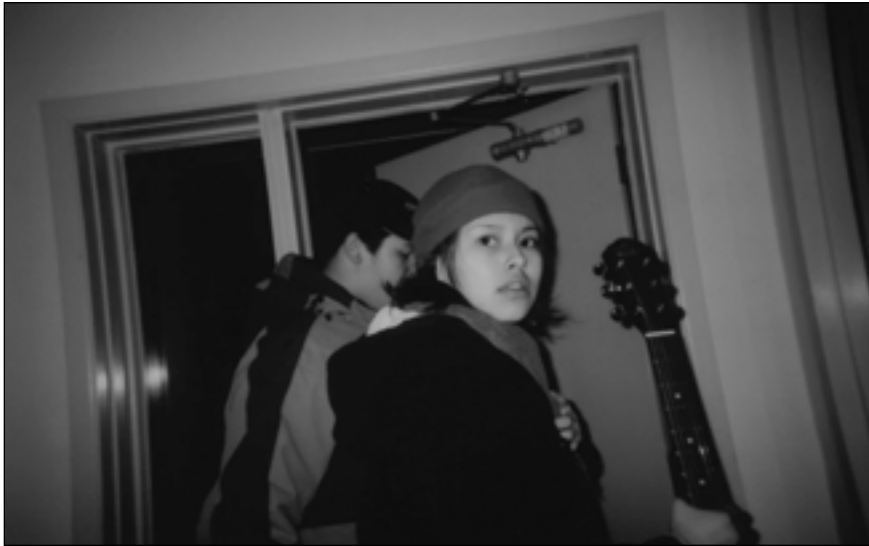


Photo 1
« C'est Christine et Shandy dans le cadre de porte. J'aime la guitare. J'aime jouer de la guitare. J'aimerais apprendre à en jouer toute seule. »
 (Rosy Vollant, 13 ans, Mani-Utenam, 2004)

d'entrer en relation avec l'autre plutôt que de le prendre en photo. La photographie deviendrait ainsi un acte d'amour (Berger 2003 : 26) plutôt que de possession où la connexion avec l'autre efface notre ego (Francis 1992 : 2).

Nous venons de voir comment l'interprétation des différences à travers les prismes de sa propre lorgnette culturelle, délibérément ou non, entraîne des visions réductrices et ethnocentriques de nos sujets de recherche. À vouloir posséder un savoir, nous construirions de nouvelles images, miroirs des objets conceptualisés désirés. Nous serions alors en « transaction » plutôt qu'en « relation » (Martin Buber, cité par Asch 2005), reniant ainsi une « logique relationnelle » (Poirier 2004) voilée par les frontières de nos référents culturels. Nous avons aussi considéré que l'expression matérielle autochtone puisse s'affirmer comme révélatrice des liens sacrés du quotidien, systèmes relationnels autour desquels s'articulerait une esthétique autochtone. La prochaine section montre comment le passage de la photographie d'objet à système relationnel s'est articulé dans le quotidien de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam, et pourra ainsi déclencher, je l'espère, une réflexion des répercussions possibles sur les identités contemporaines de la jeunesse autochtone par la surabondante utilisation actuelle d'images de souffrance et de misérabilisme, fréquemment générées par certains adultes, au demeurant souvent bien intentionnés.

« LA PHOTOGRAPHIE COMME BÂTON DE PAROLE » : DE L'EXPRESSION PRIVÉE À LA PRODUCTION ET MOBILISATION PUBLIQUES

Entre juillet 2002 et juin 2004, pendant ma recherche de maîtrise en anthropologie à l'université Concordia, plus de



Photo 2
« J'ai pris cette photo-là parce qu'elle me rappelait le premier caribou que j'ai étripé avec mon père dans le bois cet hiver. »
 (Shannon Vollant-Pinette, 13 ans, Mani-Utenam, 2003)



Photo 3
« C'est Sylva en train de tenir le monde. »
 (Christopher Fontaine, 12 ans, Mani-Utenam, 2004)

soixante jeunes âgés de 6 à 16 ans de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam, une communauté innue installée près de Sept-Îles sur la Côte-Nord, ont participé au projet « La photographie comme bâton de parole ». Dans le cadre de ce projet, des ateliers de photos commentées ont été organisés conjointement avec les jeunes et les adultes de cette communauté. Une vingtaine de participants ont collaboré à des articles de la page « Jeunesse », créée par le mensuel autochtone *Innuvelle* pour mettre en

valeur les jeunes de ce projet. Une trentaine de jeunes ont accepté de participer à une exposition présentée au musée Shaputuan et au festival Présence autochtone en juin 2004, de même qu'au festival Innu Nikamu de Mani-Utenam en août 2004 et dans les écoles primaires et l'école secondaire de la communauté en novembre et décembre 2004 (*Innuvelle* 2004, *La Presse* 2004). Les autres, une dizaine, ont jugé leurs photos « trop personnelles » pour en parler avec moi ou ont signifié avoir perdu l'appareil photo remis pour le projet⁸. Une dizaine de participants ont voulu utiliser plus d'un rouleau de films.

La moitié des participants a été recrutée dans des lieux officiels tels que les maisons de jeunes et les foyers de groupes pour enfants et adolescents. L'autre moitié m'a abordée lors de mes déplacements dans la communauté. Les participants ont reçu la consigne de photographe, avec un appareil jetable de 27 poses, ce qu'ils aimaient ou aimaient moins de leur vie et de leur communauté. Ils m'ont ensuite expliqué la signification de leurs photos, moments que j'ai nommé « partages », car ce mot respecte l'esprit du langage entendu dans la communauté lors de mes huit visites, variant entre deux semaines et deux mois, nécessaires à l'achèvement du projet. J'ai concentré mon



Photo 4
« C'est Lise. » (Jean-Philippe Pinette, 10 ans,
 Mani-Utenam, 2004)



Photo 6
« Eux autres, c'est toute ma famille. On est toujours ensemble. On s'aime. »
 (Rocko Vollant-Pilot, 10 ans, Mani-Utenam, 2003)



Photo 5
« J'aime mon père et ma petite sœur. J'aime que mon père prenne soin de ma petite sœur. »
 (Myranda Vollant, 9 ans, Mani-Utenam, 2003)



Photo 7
« La forêt. J'aime ça quand je me promène dans la forêt. J'aime ça quand je regarde la forêt. »
 (Marie-Soleil Joseph, 8 ans, Uashat, 2004)

analyse de ce projet aux trente et un participants qui ont accepté de présenter leurs visions à l'exposition itinérante « Eshi uapatamat eshi mishkutshipanit anite nitinniniunnat/Notre vision du changement dans notre mode de vie/Our vision of change in our new lifestyle », appartenant maintenant au musée Shaputuan de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam. Dans la mesure du possible, l'équilibre a été respecté entre les genres et la provenance des deux communautés : 15 filles et 16 garçons ont participé à l'exposition, 14 participants provenaient de Uashat (six filles et huit garçons), et 17 de Mani-Utenam (neuf filles et huit garçons).

J'ai souligné ailleurs, et j'y reviendrai avant de conclure, que sans nier les réalités plus difficiles de leur quotidien, les participants de ce projet ont majoritairement préféré capter et commenter des images positives de leur vie – la famille, les amis, les jeux, les fiertés, les personnes admirées, les institutions

respectées et événements appréciés, contrairement à ce que pourraient laisser présager les réalités misérabilistes et victimisantes souvent dépeintes par plusieurs journalistes des médias de masse ou des scientifiques de revues savantes, ou encore des leaders autochtones et Euroquébécois dans leurs discours (Truchon 2005a, 2005b). Le deuxième constat émergeant de ce projet nous renvoie à la perception de leur vie, entretenue par les participants en regard de leurs relations quotidiennes avec leurs pairs et des contacts intergénérationnels et inter-culturels à travers des personnes, des objets, des institutions et des événements.

DES BIO-DOCUMENTAIRES RÉVÉLATEURS DE LIENS IMPORTANTS POUR LES JEUNES PARTICIPANTS INNUS

L'intention première de ce projet de photos commentées était que chaque participant présente des parcelles de sa vie

à un moment précis de son histoire. Que des histoires d'autochtones soient racontées par des autochtones, selon le souhait de Victor Masayesva (cité dans Leuthold 1998 : 122), car très peu de ces narrations sont disponibles dans l'espace public. En ce sens, les participants ont réalisé des bio-documentaires (Worth et Adair 1997 : 25-26) sans trames narratives précises, outre la consigne de photographier ce qu'ils aimaient et aimaient moins de leur communauté. Leurs réalisations sont des illustrations personnelles et temporelles reflétant comment ils se sentaient dans leur vie aux moments de la prise de photos et du partage des significations de ces dernières.

Bien qu'ils puissent interpréter avec un cadre sémiologique (Tomaselli 1996) ou analytique contextuel (Collier 2001), les anthropologues referont-ils jaillir en surface le *punctum*, le détail inconscient qui remonte à la conscience de la personne qui a créé cette photo (Barthes 1980; Garrigues 2000)? Par exemple, Rosy Vollant⁹ a sélectionné une photo qui, selon moi, représentait ses deux amis, surpris au moment de sortir de leur domicile. Pour Rosy, cette photo montre une guitare, un instrument de musique qu'elle voudrait « apprendre à jouer toute seule » (photo 1). Shannon Vollant-Pinette explique que la sculpture des bois du caribou lui rappelle le premier caribou qu'il a étripé avec son père, et Christopher Fontaine a photographié son ami Sylva qui « tient le monde entre ses mains » (photo 2 et photo 3). Ces exemples montrent que l'acte d'attribution du sens est ambigu et qu'une photo peut se prêter à plusieurs interprétations (Hall 1997 : 228).

Lors des partages des participants, l'aspect technique des photos était rarement évoqué. Quand il l'a été, c'était pour reconnaître une compétence inconnue : « J'suis bon ! C'est vrai hein Madame ? » (Shannon Vollant-Pinette, comm. pers. 2003) Ou encore pour affirmer que malgré le non-respect des normes visuelles généralement acceptées socialement, les photos étaient néanmoins valables (photo 4). Le choix de Jean-Philippe de présenter une photo qui ne semble pas réussie techniquement n'est pas unique. Si, au premier regard sur les photos des participants, les défauts techniques de plusieurs d'entre elles ou un manque d'intérêt apparent m'ont laissée perplexe, ces notions réductrices se sont évaporées quand, en plus d'écouter, j'ai aussi entendu les partages des participants. Il est relativement facile d'écouter ce que l'on veut recevoir ou d'orienter une conversation en ce sens, comme l'ont reconnu Worth et Adair (1972). Le fait d'entendre ce qui est partagé du point de vue de la personne qui s'exprime est autrement plus subtil (Roberts 2000) et demande de



Photo 8
« Alexandra a beaucoup de travail à faire. Des rapports écrits. Y'en a qui disent que les policiers niaient, qu'ils font juste se promener en char. C'est dur d'être policière. Il faut être courageuse. »
 (Sheena Fontaine, 15 ans, Mani-Utenam, 2003)



Photo 9
« C'est moi et Shenna en train de sauter à la trampoline. J'aime ça sauter et quand je vais sauter, je saute avec Shenna, Wendy et leurs amis. C'est chez Wendy sur la rue Pinashue. J'aime faire ce sport et j'en fais souvent. »
 (Caroline Vollant, 12 ans, Mani-Utenam, 2003)



Photo 10
« La photo que j'ai eu beaucoup de difficulté à prendre et qui me tient à cœur. »
 (Myriam Vollant, 14 ans, Uashat, 2003)



Photo 11
« J'aime les trophées. Je suis ceinture orange en judo. J'ai eu une médaille dans une compétition à Baie-Comeau. J'ai été 'judoka du mois' en février 2003. »
 (Jean-Yves Gabriel, 14 ans, Uashat, 2003)

s'engager dans une logique relationnelle (Poirier 2004). Ce mode plus relationnel que transactionnel (Martin Buber, cité par Asch 2005) m'a permis de réaliser que ce qui importait pour ces jeunes était ce qui figurait sur les photos, ou plutôt le lien qui les unit, comme individus-photographes, avec ce qu'ils ont représenté. Cette interconnexion, ce lien interrelationnel, est du même ordre que les propos susmentionnés de la dame navajo qui affirmait que, sur la photo qui lui était présentée, ce n'était pas *une* famille, mais *son* oncle, *sa* tante et *leur* bébé (Roessel 1996 : 86). Ce constat de réalité intime plutôt que de représentation sociale orientée vers la perception des autres s'est principalement actualisé par la prise de photos qui montrent les liens avec la famille (photo 5), les amis (photo 6), la



Photo 12
« C'est moi et mon p'tit frère, Jack. On voulait le siège en avant, mais il y avait déjà des personnes. C'est ma mère qui a pris la photo au carnaval. »
 (Éloïse Fontaine, 6 ans, Uashat, 2003)



Photo 13
« L'école de mon p'tit frère. Il aime ça y aller. »
 (Éric Jean-Pierre, 16 ans, Uashat, 2003)

nature (photo 7), les adultes significatifs de la communauté et de l'extérieur (photo 8), les jeux (photo 9), les fiertés (photos 10-11), les institutions respectées et les événements appréciés (photos 12-13).

Les trames narratives des photos, telles qu'exprimées par les jeunes Innus qui ont participé au projet, deviennent des outils pour la survie des histoires personnelles, communautaires et familiales (Semchuk, cité par Troy 1992 : 57) en permettant l'esquisse de portraits de personnes de confiance et la connaissance des ingrédients qui composent certaines valeurs. Par exemple, un parent aimé s'occupe de ses enfants (Myranda Vollant, 9 ans, comm. pers. 2003) ou prend soin de son enfant

en lui achetant des vêtements, tout en faisant l'impossible pour combler ses besoins élémentaires (Rocko Vollant-Pilot, 10 ans, comm. pers. 2003). Un parent respecté essaie de changer des habitudes de vie qui compromettent le bien-être de ses enfants (Lana Vollant Pinette, 13 ans, comm. pers. 2003). Si les parents doivent nécessairement procurer de l'amour et des soins de base à leurs enfants, les amis et les adultes significatifs seraient plutôt, selon les participants, des accompagnateurs dans leur cheminement.

Quant à l'ami, c'est quelqu'un qui nous remonte le moral (Myriam Vollant, 14 ans, comm. pers. 2003), qui garde nos secrets (Caroline Vollant, 13 ans, comm. pers. 2003), qui ne chiale pas (Marie-Ève Ambroise, 13 ans, comm. pers. 2003) et qui, par le lien de confiance établi, devient un membre de la famille (Rocko Vollant-Pilot, 10 ans, comm. pers. 2003). S'il s'agit de professionnels travaillant avec les jeunes, une caissière de dépanneur qui se transforme en compagne de jeu est encouragée (Janice Régis-Michel, 12 ans, comm. pers. 2003); une éducatrice appréciée est une personne souriante et gentille (Jean-Louis Andrew, 16 ans, comm. pers. 2004); un entraîneur estimé encourage à persévérer (Alexanne Grégoire, 13 ans, comm. pers. 2003); un professeur influent diversifie ses activités d'apprentissage pour maintenir l'intérêt de ses élèves (Étienne Andrew, 13 ans, comm. pers. 2003); et une anthropologue valorisée « montre de nouvelles choses aux enfants » (Rocko Vollant-Pilot, 10 ans, comm. pers. 2003) et fait confiance à ces derniers en leur passant son appareil photo « qui vaut cher » (Caroline Vollant, 13 ans, comm. pers. 2003).

Les commentaires accompagnant les photos soulignaient également des valeurs importantes. Notons le courage, que Justine Hervieux a personnifié sous les traits de *Dark Angel*, une fille robot qui « est forte » et qui « ne fuit pas ses problèmes » (comm. pers. 2003) (photo 14).

J'en tire la conclusion que les qualités ou valeurs énumérées ne sont pas l'apanage exclusif d'une seule catégorie de lien – parent, ami ou adulte significatif – mais plutôt un assemblage nécessaire au mieux-être des enfants qui ont participé au projet. En ce sens, les participants semblent indiquer qu'ils veulent des adultes aptes à prendre soin d'eux et de leurs besoins élémentaires, tout en étant doux, encourageants et stimulants; bref ils recherchent, et plusieurs se rapprochent, des personnes engagées à les faire grandir sainement. À maintes occasions, j'ai entendu des jeunes exprimer à quel point ils détestaient se « faire chialer » parce qu'ils ne faisaient pas ce que les autres leur demandaient. Je déduis donc qu'ils recherchent le respect



Photo 14

« Ça, c'est parce que j'aime lire. C'est *Dark Angel*, l'ange noire. J'ai d'autres livres de ça. C'est l'histoire d'une fille-robot qui a en arrière de sa nuque un numéro de série. Elle est forte, la fille. Elle se bat comme un gars. Elle s'est sauvée d'un endroit à 14 ou 15 ans, elle était jeune. Elle ne fuit pas ses problèmes et elle s'organise pour les régler elle-même. »

(Justine Hervieux, 15 ans, Uashat, 2003)

de leur intégrité, tout en étant guidés et accompagnés dans leur exploration des multiples facettes de la vie.

Les aspects plus positifs du quotidien des communautés autochtones, tels les éléments présentés par les jeunes de ce projet, sont rarement offerts en contrepartie aux reportages, articles et discours axés sur les problématiques en milieux autochtones. La prochaine section aborde les impacts d'une stratégie exclusivement axée sur les revendications de droits humains pour les autochtones sans égard aux aspects plus positifs de leur vie.

REMISE EN QUESTION DE LA REPRÉSENTATION PUBLIQUE DU MISÉRABILISME

Tels les « photographes de l'intérieur » qu'ont été Richard Throssel et George Hunt au début du xx^e siècle, les participants de ce projet de photos ont documenté leur quotidien, très différent de celui qu'une majorité d'images misérabilistes véhiculent publiquement dans plusieurs médias de masse, revues savantes et discours de leaders autochtones et nonautochtones. Le passage des images des jeunes Innus du privé (projet de photos avec une étudiante en anthropologie) au public (exposition itinérante et articles de journaux) permet de douter qu'un seul type de représentation, celui d'images de souffrance, puisse rendre compte des réalités des jeunes autochtones contemporains. Certes, les participants de ce projet de photos et des productions matérielles en résultant (expositions et articles de journaux) ont mentionné certains aspects plus négatifs de leur vie, tels l'alcool, la violence, la mort ou la pollution (photo 15). Néanmoins, la majorité des images commentées donnent à penser que leur quotidien leur apporte de beaux moments, pourtant notoirement absents de l'espace public (photo 16). John Berger (cité dans Williams 2003 : 30) suggère que les photographies prises pour une utilisation privée sont moins « aliénées » de leur contexte de production et de réception que celles prises dans un but commercial ou public. Les photos commerciales n'auraient rien à voir avec les récepteurs. Ces photos seraient de l'information, mais une information déconnectée de la signification originale de l'expérience (*ibid.*).



Photo 15

« Mon professeur était malade. J'ai eu de la tristesse pendant son enterrement. Elle s'appelait Thérèse Ambroise. Elle était l'enseignante de maternelle à Johnny Pilot. »

(Guylaine Joseph, 6 ans, Uashat, 2003)



Photo 16

« J'ai pris cette photo de la fenêtre de la cafétéria. Je trouve que c'est beau. On voit la piscine, à droite en haut, avec les câbles. On allait de là jusqu'à la balloune rouge à la nage. Un jour, j'étais sur le bord de l'eau et je me suis dit : 'C'est quoi ça ? Des panaches !' On pouvait voir un poisson dans la bouche de l'original. J'avais oublié mon appareil. »

(Samuel Jourdain, 13 ans, Uashat, 2003)

Quoi qu'il en soit, dans le cadre du projet « La photographie comme bâton de parole », ce passage du privé au public met en valeur des participants qui ont fait d'abord le choix de montrer publiquement leurs visions et, ensuite, la sélection des photographies qu'ils voulaient montrer tout en expliquant leurs significations pour eux à cette période. Dans ce contexte d'auto-(re)présentation de jeunes Innus, je suggère que ce passage du privé au public a contribué à équilibrer les représentations contemporaines à leur sujet, qui trop souvent les victimisent, en ajoutant à ce répertoire des images de loisirs, de fiertés, d'amitiés et d'amours, aspects qui font partie de la vie des jeunes Innus rencontrés pendant ce projet.

Je pose donc comme hypothèse que des plaisirs similaires doivent aussi composer les réalités de jeunes autochtones d'autres communautés et que ces réalités sont occultées, comme je viens de l'exposer, par les regards que leur jettent certains adultes. C'est comme si cette souffrance pouvait devenir une expérience « utilisée comme un produit, une marchandise,

et qu'à travers cette représentation culturelle de la souffrance, [cette] expérience est re-fabriquée, allégée et déformée » (Kleinman 1997 : 2).

Loin de moi l'idée de nier les difficultés vécues en milieux autochtones ou de faire preuve d'une complaisance s'apparentant à du néocolonialisme. Mon propos cherche plus à mettre en garde contre la surabondance d'images de misérabilisme et à remettre en question les impacts de cette stratégie et les motivations sous-jacentes de certains fabricants de ces images et discours. Tel que l'illustre la métaphore du *Kwikwilyaqa*, sorti de la connexion peut faire ombre à ceux dont nous pensons, ou disons vouloir, améliorer le sort.

CONCLUSION

Les photos de petits frères et de petites sœurs, d'amis, de parents, de personnes appréciées, de jeux, de fiertés, de difficultés, etc. qu'ont présentées les participants de ce projet seraient avant tout des preuves de connexion entre celui ou celle qui est derrière la caméra et ceux qui sont devant. À l'instar des Navajos pour qui marcher serait un acte mythique en soi, et non un simple moyen de se rendre à destination (Worth et Adair 1997 : 146), photographe, pour les jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam de ce projet, pourrait être envisagé comme un acte d'engagement dans la recherche du sacré grâce aux liens qu'ils entretiennent dans leur vie quotidienne. Cet acte photographique évacuerait tout critère basé sur la technique, les genres et les normes (Victor Masayesava, cité dans Leuthold 1998 : 122). Ainsi, en cette ère dite post-moderne où toute vérité serait fragmentée (Clifford 1986), ce projet de photos commentées laisse percevoir que « le fragment de vérité » d'une photo ne serait pas ce qu'elle représente, mais les liens qu'elle présente entre le producteur, le sujet et le récepteur (Lippard 1992).

En faisant basculer la photo d'« objet » à « relation », nous pouvons entrevoir que certains regards d'adultes posés sur les jeunes autochtones révéleraient peut-être plus les intentions disciplinaires de ces derniers que la totalité des réalités quotidiennes de leur objet d'études. Si les photos des jeunes Innus de ce projet montrent des environnements qui pourraient susciter de la part d'étrangers des questions sur les conditions dans lesquelles ils vivent, jamais ces jeunes n'en n'ont-ils fait mention ou n'ont semblé mal à l'aise de cette situation. Ils me semblaient plutôt concentrés sur ce qui les liait au *sujet* de la photo, à ce moment précis. En perpétuant surtout des images négatives pour faire avancer les choses dans les communautés autochtones et parce que ces images limitent les attentes ainsi que les réalités fluctuantes des autochtones, se pourrait-il que des décideurs, chercheurs, professionnels et journalistes favorisent, sans en être conscients, l'instauration « d'une prophétie autoréalisatrice » (Cheshire et Kawamoto 2003 : 83) ?

Dans ce contexte, je crois que l'intégration des visions des jeunes eux-mêmes qui, en présentant les liens qu'ils affectionnent, réfutent dans ce cas-ci l'assertion voulant que leur quotidien ne soit que misères, permettrait d'enrayer la cassure que la rencontre, anthropologique ou quotidienne, peut occasionner : celle du « Nous » et de l'« Eux » (Troy 1992). Ma recherche avec de jeunes Innus de la communauté de Uashat Mak Mani-Utenam m'amène à estimer que ce n'est pas la tentative des adultes de représenter les jeunes autochtones qui est problématique, mais plutôt les regards largement « victimisants » qu'ils leur jettent et les intentions qui sous-tendent ces regards, et ce,

sans chercher à intégrer ou à élargir les interprétations de ceux qui sont au cœur des débats.

Les Navajos nomment l'être humain *bila' 'ashlla' li*, 'la personne aux cinq doigts'. Pour refléter une personne adéquatement, les photographies doivent montrer ses multiples facettes, toute la profondeur de cet être humain, son entièreté (Roessel 1996 : 89). Mais ce postulat ne signifie pas la connaissance absolue de l'Autre. Il suggère la reconnaissance que l'Autre est aussi un être humain, avec qui nous entrons en relation, et non pas un objet imaginé. Ainsi, lors des partages avec les participants ceux-ci m'ont transmis que « ceci n'est pas une photo. Ceci est mon père... ma petite sœur... mon professeur... mon bicyclette... ». Les jeunes Innus nous rappellent donc qu'une photo n'est pas qu'une photo, ou la représentation d'une photo (Foucault 1973). Ce morceau de papier ne prend vie que parce qu'il présente le fruit des représentations entre le producteur, son sujet et le récepteur grâce à leurs relations et interactions, aussi imparfaites soient-elles.

Notes

1. La « représentation » ici s'inspire de la définition proposée par Hall (1996). Selon ce dernier, le préfixe « re » serait problématique, car il annoncerait une remise en spectacle d'un événement déjà survenu. Je soulève donc ce point en écrivant ce concept « (re)présentation ». Cet article aborde ainsi, indirectement, la relation entre la mise en scène et l'action spontanée à un moment précis. Comme initiatrice de cette auto-(re)présentation, j'ai aussi été la médiatrice, créant des impacts difficilement quantifiables et qualifiables sur les résultats (Truchon 2005a). Cet aspect mériterait d'être éventuellement mieux compris.
2. Historiquement, les Innus de Uashat montaient en canot à leurs territoires par la rivière Sainte-Marguerite, et ceux de Mani-Utenam, par la Moisie. La réserve de Uashat a été créée en 1925 et celle de Mani-Utenam en 1949. À la demande du gouvernement provincial, les autorités de la ville de Sept-îles ont tenté de relocaliser les Innus de Uashat à Mani-Utenam afin que le gouvernement du Québec puisse faire des représentations auprès des instances gouvernementales fédérales chargées du dossier des autochtones. Néanmoins, la plupart des Innus de Uashat ont résisté.
3. En 2004, une Innue scolarisée que je connais affichait chez elle une photo prise par le controversé Edward Curtis, tout comme le laboratoire d'informatique des étudiants de premier cycle de sociologie et d'anthropologie de l'université Concordia.
4. Bien qu'elle évoque les autochtones, cette citation s'applique, selon moi, à tous les photographes, sans distinction ethnique. Tous peuvent être connectés à leur sujet. Les conceptions de la vie des autochtones ne sont pas nécessairement appliquées par les autochtones, et vice versa pour les caractéristiques associées aux non-autochtones. Loin de vouloir encadrer la condition autochtone dans une perspective « nouvel âge », ou encore diaboliser les non-autochtones, je cherche à proposer une piste de compréhension des fondements relationnels tels qu'ils sont explicités par les différents auteurs, autochtones ou non.
5. Par exemple, l'anthropologue Alfred Kroeber n'écrivait pas les noms des autochtones même s'il les savait (Jacknis 1996 : 25), contrastant ainsi avec la pratique du Kwakiutl George Hunt qui notait tout en anglais, en incluant des termes kwakiutl (Jacknis 1992 : 147). Nous pourrions nous demander si la conservation de l'anonymat qui caractérise fréquemment la pratique anthropologique d'hier à aujourd'hui contreviendrait, dans certains cas, à la vision qu'auraient certains autochtones de leurs propriétés identitaires.
6. Plusieurs aspects des photographies personnelles de Richard Throssel et de George Hunt diffèrent de leurs corpus professionnel et commercial (Albright 1997 ; Jacknis 1992). Les

photos prises par Throssel et Hunt pour leur plaisir montrent principalement des scènes du quotidien de leur communauté ainsi que des cérémonies et rituels. Si, dans la sphère publique, Richard Throssel est surtout connu pour ses trente-neuf photos de la série *Western Classics From the Land of the Indian* (soit 4 % de sa production totale, une série destinée à un public d'acheteurs blancs, friands des clichés reproduits), George Hunt a effectué des photographies anthropométriques alors qu'il assistait Franz Boas.

7. Nombre de photographes non autochtones ont utilisé la recherche de la « tradition » comme moyen visuel pour camper les autochtones dans un passé composé les excluant de toute participation contemporaine civique (Maxwell 1999).
8. Le financement de la réalisation des photos a été possible grâce à une petite subvention du Secrétariat aux affaires autochtones. La production des articles dans *Innuvelle* a été financée par le journal, et l'exposition a nécessité la participation financière du musée Shaputuan, du Centre de santé et des services sociaux de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam, de la radio CKAU et du conseil de bande (Innu Takuaihan Uashat mak Mani-Utenam). La traduction des textes en innu a été défrayée par l'Institut culturel et éducatif montagnais (ICEM).
9. Pour contrer l'anonymat et la déshumanisation des photos du passé (voir Brumbaugh 1996 : 39; Marr 1996 : 62), les noms des participants, avec leur consentement, apparaissent dans cet article.

Remerciements

Je remercie Laurent Jérôme, pour son invitation à participer à ce numéro thématique, ainsi que les évaluateurs anonymes et Michel Lavoie, codirecteur de la revue, pour leurs commentaires pertinents. Je tiens aussi à remercier Eric Chalifoux de *Recherches amérindiennes au Québec* pour avoir facilité la coordination de ce premier article scientifique. Je remercie également Michelle Blaquière et Marcelle Roy pour la révision linguistique de cet article. De plus, sans les personnes suivantes, cet article, tiré, de mon mémoire de maîtrise, ne serait pas le même : Christine Jourdan, Bernard Roy et Bob White ont été des membres de comité de mémoire des plus attentionnés; Lyse Méryneau m'a souligné que j'utilisais la photographie comme un bâton de parole et Alexandrine Boudreault-Fournier m'a fait comprendre que mon projet de maîtrise permettait aux participants innus de passer du privé au public. Finalement, sans la collaboration immédiate des personnes suivantes de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam, ce projet n'aurait pu prendre forme : Jean-Marie Caron, directeur du Centre de santé et des services sociaux de la communauté, et Suzanne Régis, rédactrice en chef d'*Innuvelle*. Outre la soixantaine de participants, plus de soixante-quinze personnes, autochtones et non autochtones, se sont ajoutées à eux en cours de route, mais les nommer ici serait trop long.

Ouvrages cités

- ALBRIGHT, Peggy, 1997 : *Crow Indian Photographer. The Work of Richard Throssel*. University of New Mexico Press, New Mexico.
- ASCH, Michael, 2005 : « Towards a Relational Anthropology ». Communication présentée lors de la conférence annuelle de la Société canadienne d'anthropologie (CASCA), du 3 au 8 mai 2005, Merida, Mexique.
- BARTHES, Roland, 1980 : *La Chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma, Paris.
- BERGER, John, 2003 : « Introduction », in David Lee Strauss, *Between the eyes: essays on photography and politics* : vii-xv. Aperture, New York.
- BRUMBAUGH, Lee Philip, 1996 : « Shadow Catcher or Shadow Snatchers? Ethical Issues for Photographers of Contemporary Native Americans ». *American Indian Culture and Research Journal* 20(3) : 33-49.

- CHALFEN, Richard, 1997 : « Afterword to the Revised Edition », in Sol Worth et John Adair (dir.), *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology* : 275-341. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CHESHIRE, Tamara C., et Walter T. KAWAMOTO, 2003 : « Positive Youth Development in Urban American Indian Adolescents », in Francisco A. Villaruel et al. (dir.), *Community Youth Development. Programs, Policies, and Practices* : 79-89. Sage Publications, Thousand Oaks, California.
- CLIFFORD, James, 1986 : « Partial Truths », in James CLIFFORD et George E. MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* : 1-26. University of California Press, Berkeley.
- COLLIER, Malcolm, 2001 : « Approaches to Analysis in Visual Anthropology », in Theo van Leeuwen et Carey Jewitt (dir.), *Handbook of Visual Analysis* : 35-60. Sage Publications, Londres.
- FEEST, Christian F., 1992 : *Native Arts of North America*. Thames and Hudson, New York.
- FOUCAULT, Michel, 1973 : « Nulle part, il n'y a de pipe ». <<http://dubhe.free.fr/gpeint/magritte6.html>> (page visitée le 18 avril 2005).
- FRANCIS, Daniel, 1992 : *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Arsenal Pulp Press, Vancouver.
- FRIEDMAN, Maurice, 1983 : *The Confirmation of Otherness in Family, Community and Society*. Pilgrim Press, New York.
- GARRIGUES, Emmanuel, 2000 : *L'Écriture photographique : Essai de sociologie visuelle*. L'Harmattan, Paris.
- HALL, Stuart, 1997 : « The Spectacle of Others », in Stuart Hall (dir.), *Representation: cultural representations and signifying practices* : 223-290. Sage, Londres.
- HOLMAN, N., 1996 : « Photography as Social and Economic Exchange: Understanding the Challenges Posed by Photography of Zuni ». *American Indian Culture and Research Journal* 20(3) : 93-109.
- JACKNIS, Ira, 1992 : « George Hunt, Kwakiutl Photographer », in Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography. 1860-1920* : 143-151. Yale University Press, Londres.
- , 1996 : « Preface », in Ira JACKNIS (dir.), *Special Edition: American Indian Culture and Research Journal*, 20(3) : 1-14.
- JAUVIN, Serge, 1993 : *Aitnanu : la vie quotidienne d'Hélène et de William-Mathieu Mark*. Libre Expression, Montréal.
- KLEINMAN, Arthur, et Joan KLEINMAN 1996 : « The Appeal of Experience, the Dismay of Images ». *Daedalus* 125(1) : 1-23.
- LEUTHOLD, Steven, 1998 : *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity*. University of Texas Press, Austin.
- LIPPARD, Lucy R., 1992 : « Introduction », in Lucy R. Lippard (dir.), *Partial Recall* : 13-33. The New Press, New York.
- MARR, Carolyn J., 1996 : « Marking Oneself: Use of Photographs by Native Americans of the Southern Northwestern Coast ». *American Indian Culture and Research Journal* 20(3) : 51-65.
- MAXWELL, Anne, 1999 : *Colonial Photography & Exhibition. Representations of the 'Native' and the Making of Europe Identities*. Leicester University Press, London.
- MICHEL, Yvette, 2004 : « Le projet *La photographie comme bâton de parole*. Exposition de photos des jeunes ». *Innuvelle*, 4 juillet 2004.
- PERREAULT, Laura-Julie, 2004 : « Dans l'œil de jeunes Innus ». *La Presse*, 15 juin, C1-2.
- POIRIER, Sylvie, 2004 : « Présentation : Réflexions sur un concept pluriel ». *Anthropologie et Sociétés* 28(1) : 3-21.
- ROBERTS, Helen, 2000 : « Listening to Children and Hearing Them », in Pia Christensen et Allison James (dir.), *Research with Children. Perspectives and Practices* : 225-240. Falmer Press, London.

ROESSEL, Monty, 1996 : « Navajo Photography ». *American Indian Culture and Research Journal* 20(3) : 81-91.

TOMASELLI, Keyan G., 1996 : *Appropriating Images: the Semiotics of Visual Representation*. Intervention Press, Højbjerg, Denmark.

TRUCHON, Karoline, 2005a : *L'Anthropologie qui « laisse des traces »*. *La photographie comme agent d'empowerment : une ethnographie avec des Innus de Uashat mak Mani-Utenam*. Mémoire de maîtrise, département de sociologie et d'anthropologie, université Concordia, Montréal.

—, 2005b : « Représentations d'autochtones d'hier à aujourd'hui : questionner l'image de victime ». Communication présentée lors de la conférence annuelle de la Société canadienne d'anthropologie (CASCA), du 3 au 8 mai 2005, Merida, Mexique.

TROY, Timothy, 1992 : « Anthropology and Photography: Approaching a Native American Perspective ». *Visual Anthropology* 1(1) : 43-61.

WESLEY-ESQUIMAUX, Cynthia C., et Magdalena SMOLEWSKI, 2004 : *Traumatisme historique et guérison autochtone*. Fondation autochtone de guérison, Ottawa.

WILLIAMS, Carol, 2003 : *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*. Oxford University Press, New York.

WORTH, Sol, et John ADAIR, 1997 [1972] : *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film, Communication and Anthropology*. University of New Mexico Press, New Mexico.

Affiquets, matachias et vermillon

Ethnographie illustrée des Algonquiens du nord-est de l'Amérique aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

.....
par Marc Laberge

Illustrations de François Girard



À quoi ressemblaient les Algonquiens lorsque Champlain a fondé Québec en 1608 ? Comment étaient-ils vêtus, coiffés, maquillés ? Quels types d'ornements et de décorations portaient-ils ? Comment vivaient-ils ?

Marc Laberge et François Girard ont joint leurs recherches et leurs talents pour répondre à ces questions et tenter de créer une nouvelle iconographie documentée des Algonquiens de la Nouvelle-France.

Un volume de 227 pages contenant plus de 120 illustrations.

Collection « Signes des Amériques », n° 11

30 \$ (tps et frais de port inclus)

Faire parvenir votre commande accompagnée d'un chèque à :

Recherches amérindiennes au Québec
6742 rue Saint-Denis Montréal QC H2S 2S2