

# L' auto-représentation des femmes autochtones canadiennes

A auto-representação das mulheres autóctonas canadenses

ROSA BERARDO - UFG PESQUISA

Universidade Federal de Goiás. Pesquisa financiada pela CAPES/MEC. [rosa@rosaberardo.com.br](mailto:rosa@rosaberardo.com.br)

## Resumé

Dans les analyses de ce film nous allons privilégier la représentation des femmes autochtones et métisses telle qu'elle a été conçue par les réalisateurs, et leur rôle dans la vie du couple et de la société à laquelle elles appartiennent. Dans le film *Ikwe*, nous allons mettre l'accent aux analyses concernant la façon dont la caméra montre les espaces amérindiens naturels et l'espace occupé par le corps des femmes autochtones dans les cadres. L'approche des deux cultures et ses côtés positifs ou négatives selon l'idéologie du regard de la réalisatrice seront analysés. Quels sont les rapports de séduction et d'attirance entre *Ikwe* et le commerçant irlandais et comment la réalisatrice le présente parmi le regard caméra?

**Mots-clés:** représentation, femmes autochtones, cinématographie, Canada.

Nous avons soutenu notre thèse de doctorat à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, en juin 2000. L'objet d'étude était la représentation de l'Indien brésilien dans le cinéma de fiction, basée sur un corpus de huit films. Le but était d'analyser les stéréotypes et préjugés utilisés par les réalisateurs brésiliens pour recréer l'image des Indiens autochtones – non les femmes en particulier, mais les Indiens en général. Au terme de cette recherche, nous nous sommes intéressées aux films étrangers (dans des cinématographies autres que brésiliennes) consacrés à la représentation des Indiens. Nous nous demandions comment pouvait être représenté la figure de l'Indien dans des pays au passé colonial semblable à celui du Brésil. Partant de là, le Canada a particulièrement retenu notre attention, dans la mesure où son histoire de colonisation ressemble de près à celle de notre pays. Ainsi, les premiers habitants étaient des Amérindiens qui, avec l'arrivée des colonisateurs, ont beaucoup souffert. Plus de la moitié de la population a été décimée par les maladies et les conflits avec les colo-

nisateurs. Les Portugais au Brésil, les Français et les Anglais au Canada, ont utilisé une main-d'œuvre indienne pour exploiter respectivement le commerce du bois et celui des fourrures. À l'heure actuelle, les communautés autochtones des deux pays connaissent des difficultés quelque peu semblables. C'est le cas par exemple de la perte de l'identité culturelle, de l'assimilation des communautés autochtones par la société dominante, de la dépendance vis-à-vis de l'État, de l'alcoolisme, de la prostitution et des préjugés à leur égard. Au Brésil, la situation sociopolitique des autochtones ne leur permet pas d'être économiquement indépendants. L'État exerce une attitude paternaliste sur les ethnies autochtones, sans pour autant répondre adéquatement à leurs besoins de santé, d'éducation et de délimitation de leur territoire. Nombre de problèmes sociaux sont issus de cette relation frustrée entre le "père absent" et les enfants indiens. Au Canada, la loi sur les Indiens ainsi que la Constitution Canadienne et les traités déterminent la situation juridique du pays. Bien que la Charte Cana-

dienne des Droits et Libertés prévale en théorie sur tous les autres actes du Parlement, la loi sur les Indiens ne les considère pas comme des égaux. À travers ses objectifs de protection et d'assimilation, elle met plus l'accent sur leur domination que sur leur évolution. En réprimant l'initiative de l'esprit d'entreprise, l'État a provoqué un niveau élevé de pauvreté et un faible taux d'accomplissement. Selon Harold Cardinal, porte-parole autochtone, "il a soumis à l'autorité coloniale les mêmes personnes qu'il était censé protéger" (DICKASON, 1996, p. 401).

Ce sont tous ces aspects politiques, sociaux et culturels similaires qui nous ont amenés à entreprendre des études sur le Canada et sur sa filmographie. Afin d'approfondir notre recherche doctorale, nous avons décidé de procéder à un nouveau découpage et d'analyser une situation en profondeur, soit la représentation de la femme autochtone dans les modèles de couples fondateurs au cinéma – homme blanc colonisateur et femme autochtone. Des couples à la base de la formation d'une nouvelle population, constituée par les Métis.

Lorsqu'on parle des peuples autochtones du Brésil et du Canada, on sait que ce sont eux les premiers habitants des territoires. Les origines de ces peuples sont expliquées dans leur culture par une cosmogénèse basée sur leurs mythes fondateurs. Les colonisateurs, eux, cherchent alors un discours fondateur sur la nation, qui va nier ou assimiler le métissage présent dès les premiers contacts entre les colonisateurs et les peuples précolombiens (FIGUEIREDO, 2004, pp.53-54). Les récits de ces mythes sont créés à partir de l'image de couples historiques, tant au Brésil qu'au Canada (et plus précisément au Québec). Dans notre recherche, nous allons mettre l'accent sur les couples fondateurs de ces deux pays qui sont représentés au cinéma.

Nous analyserons la manière dont les réalisateurs ont transposé les rôles de femmes autochtones ou métisses et du Blanc européen dans cette rencontre amoureuse, conjugale et généalogique, à la base de la formation des peuples des Amériques. À première vue, il nous semble que la récurrence de cette union mixte trouve des équivalents dans la littérature des Amériques.

Au Canada, le peuplement commence au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'histoire montre l'arrivée des filles du roi, des orphelines élevées par l'État chez les religieux. Elles étaient envoyées au Canada pour y vivre et se trouver un mari (LINTEAU, 1997, p. 18). D'après Euridice Figueiredo (2004), l'épisode des *filles du Roi* est repris dans plusieurs romans: dans *Terre promise, Remember*, de Noël Audet, dans *Le premier jardin*, d'Anne Hébert et dans plusieurs autres ouvrages. On constate à travers ce mythe que l'ancestralité européenne est mise en valeur comme unique racine du pays; la présence autochtone y est effacée, l'Indien est exclu de l'histoire.

#### 1 - CORPUS

Film canadien:

*IKWE*, de Norma Bailey, 1988, 57 minutes.

Le film canadien *IKWE*, de Norma Bailey (une réalisatrice autochtone), raconte l'histoire d'une jeune femme autochtone qui, après avoir fait un rêve prémonitoire, a cru changer son destin et celui de sa tribu en épousant un trappeur irlandais. Dans ce film apparaît aussi le couple fondateur, composé de la femme autochtone et de l'homme blanc colonisateur, dans un récit épique qui reprend l'époque de la colonisation.

#### Les approches théoriques envisagées:

1. L'analyse de la construction du sens dans l'image cinématographique se base sur une approche sémiologique

de l'image, avec une étude du rôle des éléments plastiques et iconiques dans la production du sens.

Plus spécifiquement, nous nous intéresserons aux séquences de films montrant les sujets d'analyse proposés. Pour mieux définir ce qu'est une séquence, nous nous référons au concept établi par Aumont et Marie (1988, p. 41):

*Une séquence est une suite de plans liés par une continuité narrative. Dans les films de long métrage narratif (le plus souvent analysé), la séquence est dotée d'une forte existence institutionnelle; c'est à la fois l'unité de base du découpage technique, et, une fois le film réalisé, l'unité de mémorisation et de "traduction" du récit filmique en récit verbal. Ce dernier rôle peut être vérifié simplement par chacun de nous: lorsque nous "racontons" un film à quelqu'un qui ne l'a pas vu, par exemple, il est fréquent que nous nous référons à ces grands blocs narratifs que sont les "séquences".*

Dans les séquences choisies, les plans les plus significatifs seront considérés comme des constructions énonciatrices de la trame narrative filmique car ils livrent au récepteur une quantité d'informations indéfinies, contrairement au mot. Ils seront analysés à partir de la création de sens, produite par la technique employée par le réalisateur: le type d'objectif utilisé pour les prises de vue, l'éclairage, la composition, la profondeur de champ, l'angle de prise de vue, les couleurs, la mise en scène, les mouvements de caméra, ainsi que le contenu et la tonalité du texte verbal et sonore. Nous gardons le point de vue de Christian METZ (1983,p.119) par rapport au "plan" filmique et nous considérons aussi que:

*«Le plan filmique, certes, résulte d'un agencement entre plusieurs éléments (par exemple les différents motifs visuels qui figurent sur l'image; c'est ce qu'on appelle parfois le montage intérieur), mais ces éléments sont indéfinis par leur nombre et dans leur nature, comme le plan lui-même. L'analyse d'un plan consiste à passer d'un ensemble non-discret à des ensembles non-discret plus petits: on peut décomposer un plan, on ne peut pas le réduire».*

Nous ne prétendons pas à une description exhaustive de chaque plan, mais uniquement de ceux renfermant des éléments importants pour la compréhension des questions soulevées par la recherche.

#### - Analyses du film canadien

Le choix des films canadiens est basé sur l'œuvre de Norma Bailey, une réalisatrice autochtone. Elle a fait des films de fiction sur son peuple, avec comme thématiques principales la femme autochtone ou métisse et la formation de couples homme blanc/femme autochtone. La possibilité de connaître le point de vue cinématographique d'une femme autochtone sur sa propre culture est très rare. Au Brésil on n'observe pas ce phénomène, car les Indiens (et encore moins les femmes) n'ont pas encore eu accès à la réalisation de films de fiction. Le droit à l'autoreprésentation des autochtones dans ce type de film n'existe pas. Au Canada, Norma Bailey est la seule cinéaste amérindienne à avoir exploité cette thématique du métissage dans le genre fictionnel. L'Office National du Film développe une politique de soutien face à la production de films par des réalisateurs et réalisatrices autochtones. Pour démocratiser l'accès à la réalisation, il met à disposition des ethnies des fonds annuels.

Les deux films canadiens sélectionnés dans cette étude ont été réalisés grâce à cette subvention de l'Office Nationale du Film. Plusieurs films ont été visionnés, mais notre choix s'est porté sur ces deux-là dans la mesure où ils donnent une représentation des couples fondateurs.

À propos de L'Office National du Film: (site Internet: [www.onf.ca](http://www.onf.ca))

*L'Office National du Film du Canada (ONF) est une agence culturelle fédérale qui relève du Ministère du Patrimoine canadien. L'ONF, connu alors sous le nom de Commission nationale sur le cinématographe, a été créé par une loi du Parlement en 1939. Son mandat, tel qu'il est défini dans la Loi sur le cinéma de 1950, est de "produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, et promouvoir la production et la distribution de tels films".*

*Le mandat de l'ONF a été réévalué à quelques reprises au fil des années, afin de tenir compte de l'évolution du milieu audiovisuel et de la conjoncture financière et sociale.*

*Une production de l'Office national du film du Canada ©2005  
Tout droits réservés.*

#### - *Ikwe*, Norma Bailey, 1988

Dans ces couples, nous allons privilégier la représentation des femmes autochtones et métisses telle qu'elle a été conçue par les réalisateurs, et leur rôle dans la vie du couple et de la société à laquelle elles appartiennent.

Dans le film *Ikwe*, nous allons mettre l'accent aux analyses concernant la façon dont la caméra montre les espaces amérindiens naturels et l'espace occupé par le corps des femmes au-

tochtones dans les cadres. L'approche des deux cultures et ses côtés positifs ou négatifs selon l'idéologie du regard de la réalisatrice seront analysés.

Quels sont les rapports de séduction et d'attirance entre *ikwe* et le commerçant irlandais et comment la réalisatrice le présente parmi le regard caméra?

Dans le film canadien *Ikwe*, de Norma Bailey, la formation du couple métis se produit au XVII<sup>e</sup> siècle. D'après l'histoire de la colonisation, les Blancs demandaient la fille du chef en mariage afin de se rapprocher du groupe ethnique et de gagner sa confiance. Une fois leurs objectifs atteints, ils abandonnaient femme et enfants. L'importance fondamentale accordée par les Amérindiens à la parenté signifie que même les alliances politiques et économiques comportaient des aspects personnels et sociaux. Signalons cependant que de tels mélanges interraciaux et mariages mixtes avaient lieu indépendamment de ces ententes officielles. Au Canada, le métissage a débuté longtemps avant la colonisation: pour l'industrie de la pêche et de la chasse, les compétences des Amérindiens étaient en effet très recherchées. Selon les historiens, les exigences de la traite des fourrures – la première raison économique de la colonie – sont susceptibles d'avoir encouragé cette mixité (DICKASON, 1996, p. 162). Des travaux classiques sur ce sujet montrent que:

*[...] lorsqu'un étranger négocie avec eux, il prend pour le servir une de leurs filles, celle qui est apparemment la plus à son gré: il la demande au père et cela se fait à certaines conditions, il promet de lui donner quelques couvertures, quelques chemises, un fusil, de la poudre, du plomb, du tabac, des outils, enfin ils conviennent ensemble des choses et*

*font leur marché. La fille, qui a la connaissance du pays, s'engage de son côté à servir l'étranger en toutes circonstances, à préparer ses peaux et à vendre ses marchandises pendant un temps qui est marqué et cela s'exécute très fidèlement de part et d'autre (BROWN, 1980).*

Ainsi, le commerce dans l'Est et l'Ouest du Canada a vu les femmes jouer un rôle déterminant, aussi bien grâce à leurs liens familiaux qu'à leurs compétences particulières. La réalisatrice Norma Bailey s'est basée sur ces données historiques pour construire le scénario de son film.

Atravers la description des images du film qui suivent, construites et élaborée par la réalisatrice Norma Bailey, nous pouvons voir que le discours visuel du film travaille l'auto-représentation des femmes autochtones, matérialisé par un regard caméra endogène:

*Dans le film canadien Ikwe, la première séquence du film débute par un regard de la caméra qui va privilégier la culture et les traditions autochtones et les mettre en valeur.*

Plan moyen utilisé ici pour inscrire les individus dans leur cadre de vie évoquant un équilibre dramatique entre l'action et les décors. Le cadrage centralise le feu et la cuisson de la nourriture où se réunissent les autochtones, un discours visuel qui met en valeur leur intégration à la nature et le rapport entre eux. La caméra est placée dans le village comme un narrateur omniscient; on ne sait pas qui regarde et qui est le narrateur, mais le regard est endogène et le spectateur est mis en contact avec la structure du groupe, sa culture originale, l'équilibre et l'harmonie entre les gens qui y ha-

bitent. Le film épique montre des autochtones canadiens des années 1770, encore en contact avec la nature abondante et pour qui la pêche et la chasse sont encore suffisantes pour vivre. Le groupe vit au bord d'un lac, dans des maisons traditionnelles (les tipis) et il subvient à ses besoins avec la chasse et la vente de fourrures.

## Scene 2

La grand-mère d'Ikwe en train de chanter. Ce Plan Américain met l'accent sur le personnage dans sa proximité physique et l'intensité de leur présence morale.

La prise de vue a été faite avec un plan rapproché et le corps de la femme occupe presque la totalité du cadre, ce qui lui confère de la valeur et de l'importance.

Cette vieille dame qui chante près du feu symbolise ici la connaissance et la tradition. La musique diégétique (CHION, 2005), chantée et jouée par les membres de la communauté, atteste du climat de joie et de l'atmosphère conviviale du groupe. Mais soudain la dame chanteuse ressent une certaine inquiétude, symbolisée dans la bande sonore par un bruit dissonant non diégétique, qui perturbe l'harmonie musicale et informe les spectateurs qu'un déséquilibre est annoncé. Lors de cette énonciation sonore, la vieille dame arrête subitement de chanter. Par la suite, cette "phrase sonore" devient un signe et sera associée pendant toute la diégèse aux situations évoquant les malheurs que l'homme blanc va apporter. Ainsi, elle sera liée aux mauvais présages, à la catastrophe, au danger, à la maladie emportée à travers le contact avec les Blancs. Dans cette séquence, elle annonce spécifiquement l'arrivée du Blanc chez les autochtones. Elle va entretenir un suspense, une attente, et constitue en elle-même un procédé

dramaturgique pur avec des significations symboliques, créé par le réalisateur pour informer les spectateurs dès la première écoute.

Suite à cette entrée sonore, la vieille dame va chercher sa petite-fille Ikwe qui est en train de faire un cauchemar. Pour les Amérindiens, les rêves sont une façon d'entrer en contact avec le monde des esprits et d'avoir des prémonitions. La jeune fille se débat dans son sommeil, et sa grand-mère la réveille pour savoir ce qui se passe. Ikwe lui raconte qu'elle a rêvé d'un esprit qui sortait de l'eau, un homme poilu, qui se dirigeait vers elle puis se transformait en pigeon.

### Scene 3

La silhouette de l'homme blanc (un homme poilu selon Ikwe). Le cadrage a plus de lumière sur la mer et indique l'endroit où il se trouve et d'où il vient. Cette image fait partie de la séquence du film où Ikwe reçoit le cadeau de l'Irlandais, mais pour que l'image prenne le sens psychologique et dramatique d'une prémonition et d'inconnue, la réalisatrice a travaillé la lumière<sup>1</sup> de la photographie du film en contre-jours pour ne pas faire visible la face de l'homme qui l'approchait dans son rêve. Ce côté sombre a un sens symbolique associé aux malheurs. L'introduction de la lumière pourrait révéler son identité qui est encore inconnue et pour cela IKWE est angoissé. Aussi, le fait de ne pas identifier le personnage nous permet de généraliser l'image de l'homme qu'arrive d'outre-mer avec un cadeau à la main pour faciliter le rapport avec les amérindiens et par conséquent la colonisation.

La grand-mère interprète cette partie du rêve comme un bon présage, mais ensuite Ikwe ajoute qu'à son rêve, elle a entendu un cri très fort. À cet instant du récit, la phrase sonore

utilisée au début pour introduire la signification de malaise se répète et les images de *flash-forward*<sup>2</sup> sont introduites. Nous pouvons dire que nous avons en même temps deux types de flash-forward, un qui est un signe visuel et autre qui est un signe sonore, ce dernier utilise le son codé qui a été présenté aux spectateurs dès le moment où la grand-mère se dirige à IKWE qui faisait son cauchemar. Toutes ses séquences de flash-forward dans ce film sont de courte durée et son dénuée de son diégétique.

Plan américain en angle de prise de vue en Plongée. Ce point de vue est utilisé en général pour transmettre l'idée d'écrasement du personnage filmé. La caméra à la main en mouvement de dolly in se promène parmi les enfants malades de la tribu et se rapproche de leur visage. La signification de ce mouvement et ses images sont associées au son du film qui joue la phrase sonore qui est la signe de mauvaise chance dans la narrative.

### Scene 4 - Plans moyen et camera a la main – enfants malades

Ces deux plans montrent la caméra en *Dolly in* à la main et en plongée, et des visages d'enfants atteints de variole sont présentés pour donner une idée des événements néfastes qui vont avoir lieu. Ce mouvement de caméra est destiné à montrer une image inattendue ou de suspense (MARTIN, 2002). De plus, la caméra à la main est une caractéristique technique employée par les documentaristes, elle est plus participative car elle suit de près les mouvements des personnages. Dans le film, cela signifie que même dans l'espace onirique du rêve les images employées pour parler des maladies à venir sont représentées par une rhétorique visuelle utilisée par le film documentaire, attribuant ainsi à cette séquence le sens de vérité, car en

<sup>1</sup> Jacques Loiseleux (2004, p. 3) affirme qu'en cinéma, on peut se référer à la lumière de deux façons différentes, une technique qui c'est la quantité et la qualité des rayons lumineux du soleil ou d'une source artificielle que l'on quantifie, et que l'on qualifie à l'aide des termes précis. La deuxième signification est d'ordre psychologique parce qu'elle peut être considérée comme la représentation des variations émotionnelles qu'elle produit sur nous dans le réel. Elle donne à voir et à émouvoir.

<sup>2</sup> Le flash-forward est une anticipation du récit que nous raconte cinématographiquement avant les événements qui se passent après.

réalité plusieurs ethnies ont été exterminé à cause de cette maladie emporté par les blancs.

#### Scene 5

Image prise avec un objectif grand angle qui construit la *profondeur du champ* à partir du premier plan et offre une zone de netteté qui s'étend en avant et en arrière du plan de mise au point. Cet élément du langage cinématographique a une extrême importance, car elle implique une conception de la mise en scène. La composition triangulaire de l'ensemble des femmes donne du mouvement à l'image et crée un chemin visuel que dirige notre regard vers le fond, où se trouvent les enfants et l'amoureux d'Ikwe, sujet de leur conversation. On peut dire qu'ici il y a un montage interne du plan parce que le placement des personnages dans le cadre instaure une relation dramatique entre eux et une signification indépendante des autres plans à suivre. Elle substitue au découpage une continuité spatio-temporelle.

La caméra opère des mouvements panoramiques du groupe de femmes et nous dévoile les images et les conversations qui ont lieu pendant qu'elles s'occupent des fourrures. Elles parlent de fertilité, de bébés et de mariage.

#### Scene 6

Le cadrage en plans rapproché valorise le personnage et entre dans son intimité.

Les plans suivants sont tous des plans rapprochés des femmes pour décrire l'univers féminin du groupe autochtone. Le regard est endogène, les femmes ne sont pas observées par un personnage externe, le regard caméra est objectif et c'est le spectateur qui a le rôle d'observateur passive.

#### Scene 7

Plan rapproché des femmes en mouvement panoramique pour présenter leurs univers. L'association de ces deux éléments du langage, plan rapproché et mouvement panoramique renforcent l'intention de la réalisatrice de pénétrer l'univers intime des personnages féminins.

#### Scene 8

Plan d'ensemble qui nous offre des détails descriptifs des coutumes et activités féminines dans leur culture. La plupart des types de plans n'ont d'autre raison que la commodité de la perception et la clarté du récit. Encore dans la rhétorique de valoriser la culture autochtone à partir de ce regard endogène, la réalisatrice continue à construire son discours avec ses unités de sens qui sont les plans moyen et plans rapprochés caractéristiques de cette séquence.

#### Scene 9

Dans cette séquence initiale, la suite des cadrages et des plans fait des femmes introduit les personnages principaux du récit filmique. La vieille dame représente à la fois le symbole de la mère qui a donné naissance à ses descendants autochtones, la source de vie et la gardienne de la tradition. Pour signifier son importance dans le film, elle apparaît dès le début de la première séquence, en train de chanter des chansons traditionnelles et l'espace qui lui est consacré dans les cadrages est toujours le premier plan ou plan rapproché. Elle se soucie d'Ikwe et les deux personnages sont très liés. De plus, elle fait partie de ceux qui sont à l'origine de son ethnie, qui ont donné la vie à plusieurs descendants. Quant à Ikwe, actrice d'un métissage involontaire, elle

est celle qui sera impliquée dans les événements néfastes qui vont décimer son groupe. Ainsi, le symbole de la fertilité est présent par ces deux personnages féminins qui représentent la vie et la mort, les origines et la fin proche de ce groupe autochtone.

#### Scene 10

Plan moyen de la tribu décrit les activités et l'harmonie des enfants dans leur environnement avant l'arrivée du blanc.

#### Scene 11

Gros plan des fruits sauvages dans la suite d'images qui priorise l'abondance de la nourriture indigène, ramassée directement de la nature. Dans son film, *La Veillée Funèbre*, Norma Bailey montre une autre réalité des autochtones, déjà assimilés aux habitudes et traditions capitalistes occidentales.

Dans les premières séquences, plusieurs minutes sont consacrées à décrire la culture et les habitudes du groupe, la pêche, la préparation des peaux animales, le tissage et la culture matériels. La nature est exaltée et les cadrages exploitent des plans d'ensemble dans lesquels l'autochtone occupe son territoire. La taille des personnages n'est pas trop petite, elle traduit justement l'équilibre et l'intégration entre l'homme et la nature.

En nous montrant ces indices visuels, verbaux et sonores, la réalisatrice renforce les idées de fertilité, naissance, mariage et union. Plusieurs minutes sont consacrées à cette séquence. Norma Baylei introduit la problématique qui constituera le point central du film, c'est-à-dire la rencontre entre hommes et femmes et la formation d'un couple métis et ses conséquences pour l'avenir des autochtones.

#### Scene 12

Plans moyens de la grand-mère d'Ikwe avec un regard hors champs. Elle voit l'arrivée d'un canoë avec des commerçants blancs. La rencontre entre homme blanc et autochtones est médiatisée par le regard de la femme plus âgée gardienne de leurs traditions. Elle et son entourage ne sont pas objets du regard des commerçants colonisateurs, ils ne se font pas découvrir par les étrangers, ils ont une attitude active et non-romantique comme dans le film d'Iracema que nous allons analyser plus loin. Elle avise son peuple et les femmes se cachent avec les enfants avant que le canoë arrive.

#### Scene 13

Plan général. Point de vue subjectif de la grand-mère quand elle voit l'approche des commerçants. La grand-mère est celle qui écoute Ikwe raconter ses rêves prémonitoires sur cette rencontre et aussi celle qui le médiatise à partir de son regard. Le blanc qui va épouser Ikwe est dès le début des premières séquences du film, objet du regard féminin. Il n'est pas idéalisé par les femmes qui le voient, Ikwe a une mauvaise image mentale de lui car elle l'associe à l'esprit de son rêve. Sa grand-mère réagit avec méfiance et peur à la découverte du canoë qui s'approche et conseille à toutes les femmes et enfants de se cacher suite à l'arrivée des commerçants.

#### Scene 14

Dans les plans suivants, le regard d'Ikwe traduit une certaine angoisse, renforcée par la phrase sonore chargée de significations négatives déjà entendue au début du film qui a ici la fonction de flash-forward aussi. Elle se refuse à entrer dans leur tipi pour se cacher avec les autres femmes et les en-



fants. Ikwe aperçoit le canoë qui se dirige vers eux. La caméra est placée sur le territoire autochtone et l'arrivée du Blanc est encore une fois objet du regard féminin, à travers la caméra subjective du point de vue d'Ikwe. En faisant d'Ikwe le sujet de ce regard, Norma Bailey donne à ce personnage une existence propre. Ainsi, elle construit une diégèse à partir d'un découpage et d'un montage film qui nous présentent d'abord la société autochtone et ses valeurs morales et sociales bien structurée pour après nous introduire les éléments déclencheurs du chaos qui va s'installer dans leur village. Elle nous indique qu'elle n'a pas été découverte par le Blanc. Au contraire, avant même la rencontre, elle fait partie d'une société bien structurée et traditionnelle, et son identité culturelle est réaffirmée. Ainsi, la réalisatrice a choisi de nous présenter d'abord les images du groupe autochtone, et ses traditions, pour bien préciser que les Amérindiens ont une culture propre, victime par la suite de l'approche destructrice des colonisateurs. À ce stade, la construction des séquences d'images est un discours précis sur la valorisation de la culture autochtone avant l'arrivée des commerçants blancs.

#### Scene 15

Ce premier plan d'Ikwe montre son regard vers les hors champs en direction au canoë.

Ikwe regarde d'une façon inquiète l'homme blanc qui vient d'arriver. C'est alors que réapparaît la narration sonore du film, la même phrase sonore utilisée comme signe lorsque Ikwe faisait le cauchemar. En fait, cette répétition est devenue pour le spectateur un code de signification qui relie les mauvais présages et l'angoisse d'Ikwe face à l'homme blanc qui vient d'arriver. Elle indique aux spectateurs que la

rencontre culturelle entre les autochtones et le blanc, acheteur de fourrures, n'est pas de bon augure. La réalisatrice a ainsi pris une position idéologiquement favorable aux autochtones et critique envers le commerçant blanc. Ikwe s'approche pour voir de plus près les commerçants.

#### Scene 16

Contre champ d'Ikwe regardant l'arrivée de commerçants et d'Irlandais. La caméra placée dans son dos la met en premier plan. C'est elle qui porte d'abord son regard sur l'homme. Elle l'observe sans être vu. Le groupe d'hommes devant le canoë crée une sorte de rideau qui la protège du regard des commerçants

#### Scene 17

Plan d'Ikwe regardant en direction des visiteurs. Le positionnement de la caméra construit un point de vue où Ikwe est protégée par les hommes de son groupe. En fait, l'arrivée d'Irlandais va entraîner sa sortie du village et va ouvrir les portes à un mariage qui n'est pas interculturel.

#### Scene 18

Contre champ d'Ikwe regardant l'Irlandais se raser. C'est encore elle qui regarde et lui qui est l'objet du regard. Ensuite, il remarque sa présence et lui parle. Elle recule et sort du champ. La caméra demeure fixe avec le même axe du regard, mais le personnage fait un pas en arrière pour sortir du champ. Cette sortie est une action qui traduit de la peur qu'elle aies.

#### Scene 19

Suite à son reculement, l'Irlandais lui dit de ne pas avoir peur de lui.

Ikwe se protège de l'étranger qu'elle ne connaît pas et est à peine arrivé chez eux.

Ikwe observe attentivement les gestes de l'homme blanc, elle le regarde en train de se raser. Puis il se dirige vers elle et lui offre un collier.

#### Scene 20

Objectif grand angulaire avec profondeur de champ. Champ et contre champ d'ikwe et de l'Irlandais. Ici la profondeur de champ est importante car elle met en relation les éléments du cadre. La main de l'homme blanc est en premier plan et occupe la plus grande partie de l'espace interne du cadre ce qui fait qu'un rapport de signification soit établi entre l'Irlandais, celui qui offre le cadeau (un objet d'échange et de séduction pour les autochtones dans leur troc avec les blancs) et IKWE qui est placée au fond dans l'axe du regard caméra lui l'offre un collier pour la séduire et conquérir sa confiance. Son acte révèle le caractère commercial qu'il entretient avec les amérindiens de ce village.

#### Scene 21

Elle reste immobile et il marche vers elle pour lui mettre le collier au cou. Etant donné la position de la caméra placée en léger contre-plongée derrière lui, il occupe une grande partie du cadre. Ses bras enveloppent la tête d'Ikwe et cette gestualité peut être interprétée comme une appropriation par l'étranger de la femme autochtone. L'action de la "couronner" avec le collier est symbolique pour la culture des ceux qui regardent le film.

L'action de l'Irlandais est remarquée par l'Indien Cris, son traducteur et assistant pour l'achat des fourrures. Le but du voyageur étant d'établir un commerce avec ces Indiens à un long terme, il lui faut gagner leur confian-

ce. Le Cris prend la parole pour négocier avec le chef du groupe, qui veut des fusils en échange des fourrures. Il agit selon les normes du commerce en tentant de dissiper la méfiance du chef, son fournisseur, afin de garantir une insertion de l'étranger dans la communauté.

#### Scene 22

Plan rapproché du regard de l'interprète dirigé vers le hors champ où se trouve Ikwe. Dans le montage narratif les plans sont assemblés pour permettre l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport de causalité.

#### Scene 23

Point de vue subjectif du traducteur. Ikwe est l'objet de son regard.

#### Scene 24

Plan moyen réalisé avec un objectif grand angle qui permet la profondeur de champ. Le montage interne de ce cadre montre en premier plan le commerçant, en deuxième l'Irlandais et en troisième, Ikwe qui a le dos tourné vers eux. L'Irlandais a aussi le dos tourné vers Ikwe. Ainsi, aucun rapport de communication visuelle n'est établi entre les deux, mais entre-temps ils sont objets d'une négociation commerciale qui est faite par le traducteur sans leur consentement. Le traducteur au premier plan est mis en image à partir d'un angle de prise de vue presque en contre-plongée. Ainsi, qui fait que son image est plus en évidence que celle de l'Irlandais. On accorde plus de force et donne priorité au déroulement de cette suite d'actions.

Ensuite il dit au chef – sans consulter l'Irlandais et avec de fausses traductions des deux côtés (autochtone et blanc) – que l'Irlandais veut épou-

ser sa fille comme preuve de loyauté. Basé sur une logique de la conquête, l'étranger possèdera la femme, la fertilisera et les enfants nés de cette union permettront à l'étranger d'être intégré dans le groupe amérindien.

#### Scene 25

Le plan rapproché de l'étranger élimine le fond où Ikwe est placée en hors champ et met le spectateur en contact avec l'univers psychologique du personnage blanc

#### Scene 26

Plan rapproché utilisé pour capter sa réaction à la proposition du traducteur. La caméra a été déplacée quelques centimètres en arrière et laisse encore plus de place au visage du blanc, il réagit en disant qu'Ikwe est une sauvage démontrant ainsi mépris pour leur culture et sa position ethnocentrique à l'égard des Amérindiens.

#### Scene 27

Contre plan du traducteur qui occupe la plus grande partie du cadre et se dirige vers le blanc. Il insiste avec son discours commercial en lui affirmant qu'il aura besoin d'elle pour chasser, préparer à manger et s'occuper de lui. À ce moment du récit, la femme est échangée, vendue comme une marchandise au prix de quelques fusils et couvertures. Elle est devenue à son tour un objet, une esclave qui devra satisfaire sexuellement et physiquement son propriétaire. L'Irlandais finit par accepter la situation et il l'épouse, avant de l'emmener avec lui pour s'installer ailleurs. Par la suite, son mépris de la culture amérindienne sera une constante dans son attitude vis-à-vis d'Ikwe.

Les conflits culturels issus de cette rencontre entre deux cultures di-

fférentes commencent à avoir lieu depuis leur sortie du village autochtone. Le blanc va toujours mépriser la culture de sa femme et essayer d'imposer son point de vue culturel et idéologique par rapport aux situations vécues au quotidien.

#### Scene 28

Dans la séquence où ils construisent leur maison, il l'insulte parce qu'il ne veut pas d'un tipi, la maison traditionnelle des autochtones. Mais Ikwe ne réagit pas verbalement, et elle continue à construire sa maison. La réalisatrice valorise la résistance culturelle de la jeune femme, qui garde son savoir-faire et ne se laisse pas découragée par les agressions de son mari. De fait, elle nous présente plus loin une scène où le couple et leur bébé sont à l'abri de l'hiver dans le tipi. Il est malade alors qu'elle est en pleine forme et résiste aux agressions du temps. Avec cette mise en valeur de la culture, Norma Bailey privilégie la connaissance des Amérindiens. Elle nous donne à voir cet élément en utilisant seulement un dialogue entre Ikwe et son mari qui délire: Ikwe le caresse et lui dit qu'il va guérir.

#### Scene 29

Ikwe protège son mari dans les tipis qu'elle a construits pour qu'ils habitent pendant l'hiver. Plan rapproché pour mettre en évidence le contenu psychologique de l'action.

Dans le film de Nelson Pereira, le Français ami de Seboipep veut lui montrer comment bâtir une vraie maison. Il en fait alors construire une dans le style architectural des Blancs, toutefois la structure ne résiste pas et brûle. De cette façon, le réalisateur met aussi en valeur la culture autochtone à partir du mépris des techniques utilisées par les Blancs.

Dans la séquence suivante d'*Ikwe*, la famille s'est agrandie. Le passage du temps a été signalé par des lettres indiquant la date. Le couple a deux enfants, le garçon est âgé d'environ 8 ans et la petite fille de 5 ans. La caméra montre un plan général avec la maison vue de loin, puis elle s'approche du garçon qui est en compagnie d'autres amérindiens. Ils essayent de tuer une souris. Finalement le petit garçon la tue à coups de bâtons, entraînant la colère de son père qui va le traiter de barbare.

#### Scene 30

Suite de plans où le blanc manifeste ses préjugés envers la culture autochtone et nie le métissage de son fils, car il n'accepte pas qu'il possède un côté autochtone.

Il lui reproche son acte et l'éloigne de ses proches autochtones. Pendant qu'il tue la souris, la phrase musicale se répète et Ikwe y voit le signe d'un mauvais présage. Au même moment, une pirogue arrive avec d'autres commerçants blancs. Cette séquence est ponctuée de la même musique, annonciatrice des problèmes qu'apportent les Blancs. Le père d'Ikwe comprend sa tristesse et il lui dit de le quitter et de revenir chez eux.

#### Scene 31

Plan moyen où la profondeur de champ joue un rôle important dans la mise en relation des personnages. Ikwe et son père sont au premier plan, son mari est au fond dans le même axe de la caméra et lui est l'objet de la conversation et de leur regard.

Quand elle et son mari arrivent à un poste d'échange de fourrures où se trouvent plusieurs commerçants blancs, la phrase sonore s'intensifie et se répète, jusqu'à ce qu'Ikwe se dirige vers des femmes amérindiennes allon-

nées par terre, malades, victimes de la variole. Le fond musical est codé par la réalisatrice, il est mis en évidence pendant toute la séquence où elle se dirige vers les femmes.

#### Scene 32

Plan Moyen – Ikwe s'occupe d'une malade de variole.

Entre-temps, les Irlandais s'amuse et font la fête. Ils se préparent pour quitter le poste d'échange et emmener avec eux le fils d'Ikwe, à son insu.

#### Scene 33

Gros plan du regard de l'Irlandais pour montrer son inquiétude par rapport au discours prononcé par l'autre commerçant blanc à propos des femmes autochtones.

Préjugés exprimés par les commerçants envers les autochtones qui leur comparses avec des chiens.

Alors que l'enfant dort avec sa mère, son père le prend dans ses bras et l'emmène dans la cabane où sont les Irlandais. Durant cette scène, la phrase musicale réapparaît pour indiquer que quelque chose de mauvais va se passer.

Le lendemain, Ikwe voit son fils partir avec les commerçants. Le cri qu'elle émet en le voyant partir est ponctué par le même signe musical. Son mari lui dit qu'il le conduit en ville pour qu'il apprenne. "Apprendre quoi ? À être comme toi ?" rétorque-t-elle. Avec cette verbalisation, Ikwe remet en question pour la première fois les actes et les valeurs culturels de son mari. Elle décide alors de le quitter et s'enfuit avec sa petite fille chez les siens.

#### Scene 34

Caméra placée derrière la Grand-mère l'attribue le point de vue de

l'arrivée d'Ikwe. Elle est sur son territoire et à côté de sa maison, encore cette mise en valeur des signes qui suggèrent à partir d'une lecture en deuxième degré, que ce personnage a comme rôle figuratif de garder leur territoire et leurs traditions. Un grand angle a été utilisé pour montrer les actions qui se déroulent en deuxième et troisième plans.

C'est sa grand-mère qui l'accueille à son retour, heureuse qu'elle soit finalement rentrée auprès des siens. On voit ensuite la fille d'Ikwe se chamailler avec d'autres enfants qui essaient de lui prendre la poupée qui lui a été offerte par son père. Sur un ton de reproche, la grand-mère dit à Ikwe que sa fille ne sait pas qui elle est, en référence à son identité culturelle métisse et aux problèmes dont cela peut entraîner.

Dans les récits des films *Iracema* et *India fille du soleil*, la femme autochtone n'a pas de conscience critique envers la culture des hommes blancs avec qui elles ont un rapport. Elles sont passives et acceptent leurs actes. Par contre, dans *Ikwe* la réalisatrice a laissé le personnage faire un choix et se rendre compte par elle-même que la culture de l'étranger n'était pas bonne pour elle. Le résultat de la rencontre entre l'homme blanc et la femme autochtone entraîne des pertes et des souffrances du côté des Amérindiens; le métissage a été un processus difficile et douloureux pour les femmes colonisées, avec de très graves pertes physiques et culturelles.

Dans la séquence suivante, la musique de fond est la phrase sonore codée utilisée pendant tout le récit. La caméra à la main prend la place du regard subjectif d'Ikwe, qui se déplace dans sa tribu. Les images du *flash forward* présentées dans la première séquence du film sont de retour et le spectateur peut réaliser que la prémonition d'Ikwe a eu lieu, car on y voit

les membres de son groupe en train de mourir d'une épidémie de variole. Les *gros plans* ont une fonction dramatique, renforcée par l'intensification de la phrase sonore. Une sensation d'angoisse est transmise par des images et des sons dans cette séquence

#### Scene 35

Ikwe dit à sa petite fille de partir, de quitter le groupe et d'aller se cacher dans la forêt. En référence à son identité métisse, elle déclare: "n'oublie pas que tu as deux esprits en toi et toi tu vas écouter ta propre voix".

Ikwe fait allusion au métissage issu de sa rencontre avec l'homme blanc et les deux cultures qui vont cohabiter chez l'enfant. Sa petite fille survie à la maladie et part pour échapper à la mort. Encore une fois la femme est la responsable de la continuité culturelle du groupe, les trois générations, grand-mère, mère (Ikwe) et la petite fille a un rôle important dans la formation des communautés métisses.

Dans le Film *IKWE*, le rôle tenu par la femme est défini dès les premières séquences: la grand-mère apparaît comme la gardienne de la culture; Ikwe, le personnage principal, est pour sa part une figure décisive pour le début du métissage. Ainsi, la relation qu'elle a avec son mari blanc est une relation d'obéissance, c'est lui le chef de la maison et elle doit lui obéir et le servir. Ikwe représente le lien entre la culture amérindienne et les colonisateurs. C'est à travers elle que le métissage se concrétise. Ses deux enfants métis vont partir dans des directions différentes et habiter deux territoires: son fils est envoyé en ville et sa fille rejoint la forêt. Du point de vue de la réalisatrice, le contact avec les Blancs n'a entraîné que des conséquences néfastes: la maladie, la mort des autochtones, la souffrance de la femme, la désagrégation familiale avec le départ

des enfants. Idéologiquement, la réalisatrice se place du côté des autochtones et montre que le malheur est apporté par les Blancs. La rencontre entre les couples n'est pas idéalisée ni romantisée.

Ainsi, la réalisatrice a choisi de nous présenter d'abord les images du groupe autochtone, et ses traditions, pour bien préciser que les Amérindiens ont une culture propre, victime par la suite de l'approche destructrice des colonisateurs. À ce stade, la construction des séquences d'images est un discours précis sur la valorisation de la culture autochtone avant l'arrivée des commerçants blancs.

### Resumo

Nessa análise de filme aqui apresentada o foco principal recai sobre a representação das mulheres autóctonas e mestiças tais como concebidas pelos realizadores, seus papéis na vida do casal e na sociedade à qual pertencem. No filme *Ikwe*, a análise privilegia a maneira como a câmera mostra os espaços naturais ameríndios e as maneiras como são enquadrados esses corpos femininos. As relações entre as duas culturas e o olhar da realizadora sobre elas também serão motivos de análise, bem como as relações de sedução entre *Ikwe* e o personagem masculino principal.

**Palavras-chave:** representação, mulheres autóctonas, cinematografia, Canadá.

### Bibliographie

IANSA, Fernando. *L'invention de l'Amérique: signes imaginaires de la découverte et construction de l'utopie*, Paris: Gallimard, 1989.

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris: Nathan Cinéma, 1997. 134 p.

ARCAND, Bernard; VINCENT, Sylvie. *L'image de l'amérindien dans les manuels scolaires du Québec ou comment les Québécois ne sont pas des sauvages*. Montréal: Hurtubise, 1979.

AXTELL, James. *The European and the Indian*. New York: Oxford University Press, 1981.

BAUDRY, Jean Louis. *L'effet cinéma: le sujet transcendantal*. Paris: Edition Albatros, 1978. 173 p.

BEAULIEU, Alain. *Les autochtones du Québec*. Québec: Musée de la civilisation de Québec, Musée de Bretagne, 2000. 129 p.

BELLOUR, Raymond. *L du film*. Paris: Edition Albatros, 1979. 310 p.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *Antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. (Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, Transposições).

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. 3. ed. São Paulo: Metalivros, 2000. 3 v.

BOUCHARD, Gerard. *Gênese des Nations et Cultures du Nouveau Monde*. Montréal, Éditions du Boreal 2001. 503 p.

BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. 217 p.

CHION, Michel. *Le son*. Paris: Nathan, 1998. 342 p.

COMOLLI, Jean-Louis. Cinema/Ideology/Criticisism. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1984. v. I. p. 40-57.

DICKASON, Olive Patricia. *Les Premières Nations du Canada*. Québec, Éditions du Septentrion, 1996. 511 p.

FABRIS, Mariarosário. Hans Staden, suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil ou duas viagens ao Brasil. *Imagens*, Campinas, n. 4, abr. p. 77-82, 1995.

FORGET, Danielle; OLIVEIRA, Humberto Luiz L. de (Org.). *Imagens do outro: leituras divergentes da alteridade. Images de l'autre: lectures divergentes de l'altérité*. Feira de Santana: Universidade Es-

- tadual de Feira de Santana, ABECAN, 2001. 226 p. (publicação bilíngüe português/francês).
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 102 p.
- JOLY, Martine. *L'image et son interpretation*. Paris: Nathan Cinéma, 2002. 219 p.
- JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan Cinéma, 2003. 185 p.
- LERY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1972. 251 p.
- LINTEAU, Paul-André. *Histoire du Canada*. Paris: Presse Universitaire de France, 1997. 127 p.
- LOISELEUX, Jacques. *La lumière en cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- METZ, Christian. *La signification au cinéma I*. Paris: Klincksieck, 1983. 246 p.
- METZ, Christian. *O significante imaginário*. Psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.
- MITRY, Jean. *Esthétique et sémiologie du cinéma*. Paris: Édition du CERF, 2001. 527 p.
- MITRY, Jean. *La sémiologie en question*. Paris: Édition du CERF, 1987. 275 p.
- MOUREN, Yannick. *Le Flash Back*. Paris, Armand Colin Éditeurs, 2005. 194 p.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal Editores, 1991. p. 435-454.
- PORTO, Maria Bernadete. *Identidades em trânsito*. Rio de Janeiro, Editora da universidade Federal Fluminense e ABECAN 2004.
- PORTO, Maria Silvia Allegre. Imagem e representação do índio no Brasil, século XX. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Índios no Brasil*. Revista de Cultura Brasileira. 4. ed. 1994.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. 186 p.
- STAM, Robert; SHOAT Ella. Estereótipo, realismo e representação racial. *Imagens*, Campinas, n. 5, ago./dez. 1995.
- THÉRIEN, Gilles (Dir.). *Figures de l'indien*. Montréal: Éditions Typo, 1995. 400 p.
- THÉRIEN, Gilles; PERRON, Paul. Ethnohistorical discourse. *The American Journal of Semiotics*, Irvine, v. VII, n. 1-2, p. 53-67, 1990.

Data do recebimento: 20/10/2007  
Data do aceite: 16/11/2007