

Autotraduction, diglossie et revitalisation des langues autochtones dans les cinémas québécois et autochtones

Self-translation, Diglossia and the Revitalization of Indigenous Languages in Québécois and Indigenous Cinema

Karine Bertrand

Volume 3, numéro 5, 2024

Écrire et (auto)traduire des langues minoritaires : engagement et créativité
Writing and (Self)-translating Minority Languages: Engagement and Creativity

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1115658ar>
DOI : <https://doi.org/10.29173/af29518>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies

ISSN

1916-8470 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertrand, K. (2024). Autotraduction, diglossie et revitalisation des langues autochtones dans les cinémas québécois et autochtones. *Alternative francophone*, 3(5), 26–43. <https://doi.org/10.29173/af29518>

Résumé de l'article

Pendant de nombreuses décennies, les langues autochtones furent dans la majorité des cas inaudibles ou absentes de nos écrans, les réalisateurs participant ainsi de manière implicite au processus de colonisation linguistique des peuples autochtones d'Amérique. Les vingt-cinq dernières années ont vu naître des initiatives visant la revitalisation des langues autochtones ainsi que la remédiation de la tradition orale à l'écrit comme à l'écran, dans un contexte où les collaborations interculturelles se font plus nombreuses. Dans le contexte québécois, des cinéastes telles que Marquise Lepage, Myriam Verrault et Chloé Leriche travaillent de manière étroite avec des individus et communautés autochtones, en développant avec eux/elles des relations horizontales (plutôt que verticales) avec ces derniers, en les intégrant au processus de création. Cet article examine ainsi un cas particulier de collaboration interculturelle, celui du collectif Arnait Video Productions, co-fondé par la cinéaste québécoise Marie Hélène Cousineau ainsi que par les Aïnées inuit Susan Avingaq et Madeline Ivalu. À travers des entrevues avec Cousineau et en s'inspirant des travaux de spécialistes de langues autochtones, ce texte s'intéresse au processus de traduction, envisagé comme une action contribuant à une médiation culturelle et interculturelle, mais aussi à la façon dont ce processus engendre de nouvelles manières de voir, de penser et d'entendre les langues autochtones à l'écran. Une attention accrue est portée aux stratégies, à la portée esthétique et aux modes de résistance associés au processus de traduction dans la trilogie d'Arnait.

© Karine Bertrand, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Autotraduction, diglossie et revitalisation des langues autochtones dans les cinémas québécois et autochtones

 alternative francophone
pour une francophonie en mode mineur

DOI : <https://doi.org/10.29173/af29518>



Karine Bertrand

kb162@queensu.ca

Université Queen's

Résumé. Pendant de nombreuses décennies, les langues autochtones furent dans la majorité des cas inaudibles ou absentes de nos écrans, les réalisateurs participant ainsi de manière implicite au processus de colonisation linguistique des peuples autochtones d'Amérique. Les vingt-cinq dernières années ont vu naître des initiatives visant la revitalisation des langues autochtones ainsi que la remédiation de la tradition orale à l'écrit comme à l'écran, dans un contexte où les collaborations interculturelles se font plus nombreuses. Dans le contexte québécois, des cinéastes telles que Marquise Lepage, Myriam Verrault et Chloé Leriche travaillent de manière étroite avec des individus et communautés autochtones, en développant avec eux/elles des relations horizontales (plutôt que verticales) avec ces derniers, en les intégrant au processus de création. Cet article examine ainsi un cas particulier de collaboration interculturelle, celui du collectif Arnait Video Productions, co-fondé par la cinéaste québécoise Marie Hélène Cousineau ainsi que par les Aînés inuit Susan Avingaq et Madeline Ivalu. À travers des entrevues avec Cousineau et en s'inspirant des travaux de spécialistes de langues autochtones, ce texte s'intéresse au processus de traduction, envisagé comme une action contribuant à une médiation culturelle et interculturelle, mais aussi à la façon dont ce processus engendre de nouvelles manières de voir, de penser

et d'entendre les langues autochtones à l'écran. Une attention accrue est portée aux stratégies, à la portée esthétique et aux modes de résistance associés au processus de traduction dans la trilogie d'Arnait.

Mots clés : *autotraduction; diglossie; revitalisation; langues autochtones; cinéma*

Abstract. *For many decades, native languages were largely inaudible or absent from our screens, with filmmakers implicitly participating in the process of linguistic colonization of Native American peoples. The last twenty-five years have seen the emergence of initiatives aimed at revitalizing native languages and remediating the oral tradition, both in print and on screen, in a context of increasing intercultural collaboration. In the Quebec context, filmmakers such as Marquise Lepage, Myriam Verrault and Chloé Leriche work closely with aboriginal individuals and communities, developing horizontal (rather than vertical) relationships with them and integrating them into the creative process. This article examines a particular case of intercultural collaboration, that of the Arnait Video Productions collective, co-founded by Quebec filmmaker Marie-Hélène Cousineau and Inuit elders Susan Avingaq and Madeline Ivalu. Through interviews with Cousineau and drawing on the work of indigenous language specialists, this text looks at the process of translation, seen as an action contributing to cultural and intercultural mediation, but also how this process engenders new ways of seeing, thinking and hearing indigenous languages on screen. Greater attention is paid to the strategies, aesthetic scope and modes of resistance associated with the translation process in Arnait's trilogy.*

Keywords: *self-translation; diglossia; revitalization; Indigenous languages; cinema*

Jusqu'à tout récemment, les langues autochtones furent dans la majorité des cas inaudibles ou absentes de nos écrans nord-américains, que ce soit au cinéma, par exemple dans les Westerns hollywoodiens où les réalisateurs allochtones nourrissaient le mythe de l'Autochtone stoïque et silencieux, ou dans les émissions de télévision américaines où les Autochtones étaient bien souvent relégués à jouer les personnages secondaires qui permettaient au héros de briller. De même, dans les cas où les langues autochtones étaient présentes, ces derniers étaient bâclés ou tout simplement traduits par un anglais parlé « à l'envers » ou par un charabia inventé de toute part et demeurant incompréhensible tant pour les autochtones que pour les allochtones (Kilpatrick 1999). Au-delà de la volonté des cinéastes de simplifier les conditions de tournage sur les plateaux, ces derniers participaient à une politique d'effacement de la culture autochtone, à travers une colonisation linguistique qui visait l'assimilation et l'éradication des identités autochtones. Or, les vingt-cinq dernières années ont vu naître des initiatives visant la revitalisation des langues autochtones ainsi que la remédiation de la tradition orale à l'écrit comme à l'écran. De fait, dans le domaine du cinéma, les documentaires *We Still live Here* (Makepeace, 2014) et *Keep Talking* (Weinberg, 2018) et les œuvres fictionnelles telles qu'*Atanarjuat* (Kunuk, 2001) et *Edge of the Knife* (Edenshaw et Haig-Brown, 2018) ont permis aux peuples autochtones de se traduire, de s'entendre et de se reconnaître dans leurs langues ancestrales et respectives. Cette réappropriation de la langue, entre autres par le biais de l'autotraduction et de la traduction communautaire, est observable dans les œuvres littéraires (poésie innue/française autotraduite de Joséphine Bacon) et cinématographiques (traduction communautaire du collectif Arnait Video Productions).

Dans le cas qui nous intéresse, soit les œuvres issues de ce collectif, le processus de traduction de l'anglais vers l'inuktitut, puis encore une fois vers l'anglais (en ce qui concerne les sous-titres) laisse supposer une volonté de faire entendre et connaître la culture traditionnelle et contemporaine inuit à l'intérieur comme à l'extérieur des communautés et de rejoindre les plus jeunes générations, parmi lesquelles nous retrouvons des individus qui ne parlent plus leur langue maternelle. Par ailleurs, la décision de traduire ou non certains mots et expressions de la langue d'origine sous forme de sous-titres ou, comme ce fut le cas pour la première de *Searchers/Malighulit* (Kunuk et Ungalaag, 2016) le choix de projeter le film sans sous-titres, donc sans traduction, peut être envisagé comme des pratiques de souveraineté visuelle et narrative et de réappropriation de la langue.

En outre, cet intérêt somme tout récent pour les langues autochtones et leur traduction mettent en lumière un changement de paradigme dans le rapport de la société québécoise avec l'autre¹. Outre les œuvres traduites, comme le souligne Patricia Raynault-Desgagné on note aussi la sortie de productions écrites ou visuelles cherchant à rétablir le dialogue entre Autochtones et allochtones tels que : *Kuei, je te salue. Conversation sur le racisme* (Ellis-Bécharde et Kanapé-Fontaine, 2016) et les documentaires *Québécoisie* (Carrier et Higgins, 2014) ou *L'empreinte* (Dubuc et Poliquin, 2014). De fait, on remarque dans les films québécois de la dernière décennie un déplacement du politique selon lequel l'objectif de la construction de la nation via l'identité « pure laine » québécoise cède peu à peu sa place « à la multiplicité des référents identitaires et à leur internationalisation, [des éléments qui font de la communauté québécoise] un espace de multiples appartenances à réinterpréter collectivement » (Poirier 181-182).

Dans cette veine, c'est en tenant compte de ce contexte de collaborations interculturelles récent que nous proposons d'examiner le travail de traduction dans le long-métrage fictionnel *Before Tomorrow* (Marie-Cousineau et Ivalu, 2008). Le processus de traduction, envisagé comme action contribuant à une médiation culturelle et interculturelle, demeure au cœur de nos préoccupations. Les travaux de l'auteure Seneca Michelle Raheja sur la souveraineté visuelle, ainsi que ceux de Michael Cronin sur la traduction cinématographique guideront cette exploration dans le monde de la traduction filmique. Nous sommes particulièrement intéressés par la manière dont les cinéastes ont mis à l'avant-plan les collaborations intraculturelles et interculturelles, « as a further angle to understanding how multilingual and multicultural concerns play out » (Cronin xii). Des entrevues avec des spécialistes des langues autochtones (*Our Mother Tongues*) ainsi qu'avec Marie-Hélène Cousineau, du collectif Arnait, nous permettront de montrer comment le processus de traduction à l'écran engendre de nouvelles manières de voir, de penser et d'entendre les langues autochtones. Enfin, avant de plonger dans l'étude des processus de traduction d'œuvres autochtones contemporaines, nous effectuerons un retour en arrière afin de résumer de manière parcourue l'histoire de la colonisation linguistique au cinéma. Une attention accrue sera portée aux stratégies, à la portée esthétique et aux modes de résistance associés au processus de traduction dans les films autochtones, la langue étant envisagée comme ce véhicule premier de savoirs transmis depuis des millénaires.

LES PEUPLES AUTOCHTONES ET LA COLONISATION LINGUISTIQUES À L'ÉCRAN

¹ En effet, la majorité des rares ouvrages en traduction portant sur les Autochtones publiés depuis le début des années 2000, l'ont été au cours des cinq dernières années.

Dans son ouvrage sur la traduction cinématographique, Michael Cronin mentionne l'impact des langues dominantes et de leur traduction sur les cinémas nationaux, en citant en exemple le genre western (américain) qui, de 1930 à 1970, relaie le mythe de la frontière à conquérir et efface toute trace réelle de l'Autochtone en le réduisant au silence et en démontrant l'intraduisibilité non seulement de langues complexes, mais aussi de cultures autres que la culture dominante (32). Déjà, à l'époque du cinéma muet, la mise en scène des Premiers Peuples par des cinéastes amateurs et professionnels cherchant à exploiter l'exotisme de cet Autre autochtone d'abord consacré dans les *two-dime novels* du 19^e siècle, servait à propager le mythe de l'Autochtone en voie de disparition (*The vanishing Indian*). On inscrit ainsi fréquemment sur pellicule des cultures autochtones homogénéisées et menacées d'extinction, et où les rituels (chants, danses, chasse) et parades constituent l'essentiel du discours sur ces peuples. L'utilisation d'intertitres dans la langue du colonisateur ou la présence d'un bonimenteur/commentateur appelé à donner sens aux images, confirme par ailleurs la prévalence d'un discours qui met de l'avant les valeurs de l'État ou de l'Église. Par exemple, au Québec, les prêtres-cinéastes (1930-1960) produisent des films documentaires vantant les bienfaits de la colonisation et des valeurs chrétiennes, et où les peuples autochtones sont décrits comme des êtres « inoffensifs » qui pouvaient aisément s'adapter au mode de vie des Blancs (Bertrand, *La représentation*). Le portrait de la colonisation tel qu'esquissé par l'Abbé Maurice Proulx dans son documentaire *En Pays Neufs* (1937) propose ainsi une narration « construite sous forme d'un dialogue, un peu à la manière des questions et réponses des petits catéchismes populaires de naguère » (Laberge 28). Le discours de Proulx, prononcé en voix *off* dans le film, insiste sur le « blanchiment » de la culture « indienne ». Par exemple, il mentionne que les Autochtones assistent « bien pieusement à la messe », qu'au contact des Blancs, ils ont « modifié leurs coutumes sous le rapport de la propreté et des vêtements » et que « pendant que les mamans font le ménage, les jeunes s'amuse et les papas partent en quête de la nourriture » (Bertrand, *La représentation* 73). Ce pouvoir de la voix *off* dans le documentaire *En Pays Neufs* est décuplé par le fait que la voix entendue est acousmatique, donc désincarnée, et que le spectateur y investit volontiers ubiquité, omniscience et toute-puissance, car la voix acousmatique « marks the characters by keeping their presence perceivable through sound » (Chion 17). L'acte de traduire une culture silencieuse démontre alors une instrumentalisation des Autochtones au profit des intérêts gouvernementaux et cléricaux.

Dans le même ordre d'idées, dans plusieurs films issus du western hollywoodien (par exemple, *Scouts to the Rescue*, 1939), la manière dont les acteurs autochtones récitaient d'une voix lente et grave des textes où l'anglais était volontairement modifié² et la façon dont la langue traditionnelle était parfois écorchée, sinon évincée, contribuait à accentuer le fossé entre Blancs et Autochtones, en perpétuant des stéréotypes et en gardant « l'autre » à bonne distance de l'homme civilisé (Kilpatrick 37). Cette forme de colonisation linguistique était accentuée par des images où l'Autochtone était représenté en costume de scène, et sa culture illustrée par l'utilisation d'éléments disparates (coiffe typique des Plaines, chapeau navaho, armes appartenant à une nation du nord-est du pays) qui semait la confusion quant à son appartenance culturelle et linguistique (Kilpatrick 37). L'absence de traduction ou l'utilisation d'un étrange dialecte inventé et traduit ensuite en anglais se situaient bien loin des langues originelles, et montraient que leurs croyances étaient d'une supposée infériorité intellectuelle et que leurs langues étaient primitives. Dans ce contexte, la langue, à travers son absence (l'autochtone silencieux) ou à travers une fausse traduction, devient une arme de colonisation et plus encore de propagande, la figure de l'Autochtone étant réduite à celle d'un être incapable de s'exprimer autrement que d'une façon qualifiée de « barbare », le terme servant à l'origine « à désigner quelqu'un qui ne parlait pas la langue du civilisé » (Haskins-Gonthier 117).

² À cet effet, Kilpatrick mentionne que les articles étaient retirés du discours des personnages autochtones afin de créer un rythme saccadé, du genre « Big eagle not like white man ».

De fait, Patricia Palmer (2001) indique dans ses travaux sur les langues autochtones et sur la linguistique coloniale que la hiérarchisation et la classification de ces langues et dialectes selon des critères européens renvoient à des gestes qui décrivent une domination culturelle, en particulier dans un contexte où certaines d'entre elles, par exemple, les langues algonquiennes, étaient qualifiées par les colonisateurs et missionnaires canadiens (dont le baron de Lahontan) comme étant d'une « simplicité stupéfiante » (Haskins-Gonthier 121). Lahontan spécifie dans son *Petit Dictionnaire de la langue des Sauvages* que « la langue algonkine n'a ni tons ni accents [il est] aussi facile à la prononcer qu'à l'écrire »; « cette langue n'a ny F, ny V, ny consone »; « les noms [...] ne se déclinent point [...] il est facile de conjuguer les verbes de cette Langue » (Haskins-Gonthier 121). L'apparente (et fausse) simplicité des langues autochtones, à l'opposé des langues européennes, dont la complexité linguistique se voulait un baromètre de la civilisation, servit de tremplin pour la colonisation linguistique. Par ailleurs, la traduction des langues autochtones est aussi considérée comme un élément central à l'établissement d'empires :

Par exemple, les missionnaires ont employé diverses stratégies, que ce soit la traduction d'écrits religieux en langues autochtones à l'aide de systèmes pictographiques qui se révélaient d'une piètre utilité pour lire des textes en alphabet romain, ou la francisation de convertis pour les amener à s'installer dans les missions et devenir des sujets du roi (Morrissey, 2013 : 45). La visée était inmanquablement de *civiliser le « sauvage »* et de le rendre *correct* (Cheyfitz, 1997, : xiii) (Karim Chagnon 262).

Plusieurs auteurs allochtones (Saul, Green, Roy) et autochtones (Elliott, Simpson, Johnson) considèrent que les Premiers Peuples du Canada demeurent aujourd'hui encore, et ce à plusieurs égards, dans une position de colonisés, donc de dépendance vis-à-vis d'un État qui résiste à leur accorder une pleine autonomie, et ce malgré la mobilisation de nombreuses communautés engagées dans des luttes (revendications territoriales, politiques et sociales) pour la décolonisation. À ce sujet, Joyce Green compare l'histoire du Canada à un palimpseste, manuscrit dont l'écriture originale a été partiellement effacée et l'histoire reconfigurée à l'image du colonisateur, qui tentèrent ainsi de faire disparaître « toute trace laissée par les peuples autochtones », en insistant sur le fait que « les pratiques du colonialisme se sont transformées, mais les rapports de pouvoir foncièrement inégalitaires et abusifs sur lesquels s'appuient ces pratiques eux, demeurent » (10). Dans cette veine, l'autrice tuscarora Alicia Elliott, dans son ouvrage *A Mind Spread Out On The Ground* (2016), explore les questions d'oppression systémique et la manière dont la violence coloniale contemporaine, incluant la perte de la langue traditionnelle et le trauma intergénérationnel, s'insinuent dans le quotidien des peuples autochtones de l'Île de la Grande Tortue (Amérique du Nord). D'autres auteurs, qui reconnaissent cet état de choses, proposent quant à eux des stratégies de décolonisation, en introduisant la résurgence (Betasamosake-Simpson) et la survivance (Vizenor), qui impliquent la régénération, la reconnexion et la continuité (par exemple, de la culture, des histoires, des langues).

À cet égard, Jean-Olivier Roy propose, dans un mémoire qui explore les relations interculturelles entre les nations autochtones et allochtones du Canada, une analyse critique des stratégies d'émancipation autochtones, dans le but d'évaluer dans quelle mesure ces moyens participent au processus de décolonisation. L'auteur identifie comme principaux moyens d'émancipation la démarche judiciaire, l'autonomie gouvernementale et le fédéralisme par le bas, la mobilisation des masses et les « Words warriors », c'est-à-dire les guerriers des mots, qui s'inspirent entre autres des enseignements traditionnels prodigués par les aînés, et qui représentent « l'essentiel des conceptions politiques ancestrales de leurs nations respectives » (109). Le terme « Word warriors » fut d'abord utilisé par Dale Turner (2006) pour décrire un des moyens utilisés par les peuples autochtones pour résister à l'oppression, les « guerriers des

mots » (intellectuels, penseurs, conteurs autochtones) utilisant la parole et le discours comme stratégies de résistance et de réappropriation culturelle.

Ce mouvement des « Words warriors » utilise ainsi de manière stratégique la langue du colonisateur afin de « déconstruire les mythes fondateurs du pays et les justifications à la colonisation » (109) et de poser les fondements permettant un dialogue interculturel d'égal à égal. De même, les concepts de souveraineté narrative, qui implique « having the ability to tell your own stories, to define your own world view » (Michelin 1) et de souveraineté visuelle définie comme une stratégie visant la réappropriation de leur image par l'autoreprésentation et la correction de la lentille coloniale (Raheja 194) sont des outils qui favorisent aussi la réappropriation et la décolonisation de la langue. En effet, à travers la traduction non seulement de la langue du colonisateur vers la langue ancestrale, mais aussi par le biais d'une traduction du sens imputé aux mots et aux images stéréotypées créées par des allochtones, les écrivains, artistes et cinéastes autochtones affirment leur souveraineté visuelle. Par exemple, dans le documentaire *Reel Injun* (2009), le cinéaste cri Neil Diamond décrit la manière dont les acteurs navaho des westerns américains « s'amusaient avec leur langue ». En refusant de suivre le dialogue officiel et en proférant des paroles on ne peut plus cocasses, que personne ne se donnait la peine de traduire, ces acteurs accomplissaient un acte de souveraineté narrative et visuelle. Diamond rapporte que dans le film *A Distant Trumpet* (Walsh, 1964), un personnage autochtone répond « Just like a snake you will be crawling in your own shit » à un soldat américain qui affirme que « If I do not return General Crate will find you, and you will be dead and all your people ». De même, un producteur participant à une discussion sur les langues autochtones sur le site en ligne *Quora* affirme que : « There are several stories related in the Gene Autry Cowboy museum about how Native American actors would use swear words or joking phrases about the white man's small sexual organs in their tribe's language, while the subtitles shown onscreen indicated they were talking about a peace treaty or how to ride a horse bareback » (Mansergh).

Plus récemment, la chanteuse inuk Tanya Tagaq s'est réappropriée, via le chant, les images de sa culture telle que diffusée dans le film *Nanook of the North*, un documentaire romancé réalisé en 1922 — à l'époque du cinéma muet — par Robert Flaherty. Tagaq fut d'abord mandatée en 2012 par le Festival du Film de Toronto pour la création d'une bande sonore qui accompagnerait le film lors d'une rétrospective du cinéma autochtone. Par la suite, la chanteuse, reconnue pour ses chants de gorge gutturaux réactualisés et ses performances riches en intensité, donna une série de concerts où elle performa cette trame sonore en direct, lors de projections de *Nanook*. À cet effet, selon Le Goff, une dimension importante de la langue inuit a trait au corps-vocal, où la voix est le lieu de production « d'une matière sonore riche [...] certaines manifestations vocales demandant une implication de tout le corps, ainsi qu'un travail spécifique de recherche des matériaux sonores » (3). De manière plus précise, Le Goff explique comment les chanteuses inuit « puisent toutes leurs ressources—celles du cri, des rires, des pleurs ou des grognements—en les rythmant avec le diaphragme et en donnant au corps un léger mouvement de balancier » (8). La performance de Tagaq correspond ainsi à une traduction d'aspects ludiques de la langue et de la culture inuit, la présence des chants sur les intertitres du film contribuant à la décolonisation de ces images passées, en rejetant « Flaherty's impulse to isolate, essentialize, and fossilize Inuit culture into artificial purity » (McCone). La réaction des spectateurs est profondément influencée par cette réclamation de Tagaq à travers une voix (corps-vocal) qui traduit le film en inuktitut, et qui libère par le fait même les protagonistes inuit prisonniers de ces images depuis un peu plus d'un siècle, à travers une action esthétique (« aesthetic action ») « conceived quite broadly to describe how a range of sensory stimuli — image, sound and movement — have social and political effects through our affective engagements with them » (Martin, Garneau et Robinson 2).

Les exemples de traduction et de réappropriation de la langue et de la culture énumérés ci-dessus décrivent les méandres de l'histoire et les efforts d'éradication des peuples autochtones, entre autres à travers la colonisation linguistique. Ils relatent également l'existence de stratégies de résistance où la traduction des langues colonisatrices en langues autochtones participe à contrer le monolinguisme des États-nations. Dans ce qui suit, nous chercherons à comprendre comment le processus de traduction se déroule dans un contexte de médiation culturelle et de collaboration interculturelle où les stratégies énumérées plus haut sont parfois utilisées de connivence avec des individus et communautés allochtones, dans le cadre de tournages réalisés avec des équipes s'exprimant dans diverses langues (français, anglais, inuktitut). De même, nous verrons comment la réalisatrice Marie-Hélène Cousineau, du collectif Arnaït, envisage la traduction des œuvres d'Arnaït dans une langue qu'elle ne maîtrise pas, et qui doit servir avant tout les communautés représentées.

POLITIQUES DE LA REPRÉSENTATION ET DE LA TRADUCTION DE L'INUKTITUT À L'ÉCRAN

Les Inuit sont l'un des peuples les plus représentés sur le grand écran, en partie à cause de l'intérêt du spectateur pour les contrées lointaines et mystérieuses du Grand Nord. De fait, l'Arctique était, au cours du 19^e siècle, « un des sujets récurrents des panoramas, dioramas et spectacles de lanternes magiques montrés des deux côtés de l'Atlantique » (Potter 2). Que ce soit à travers le célèbre *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) ou le développement du style *Northern* par William Selig aux États-Unis dans la décennie 1920, la culture inuit fut objet d'exploitation et, bien entendu, de fausses représentations³. En outre, entre 1950 et 1980, l'Office national du film du Canada ainsi que l'anthropologue Asen Balikci tournèrent une bonne quantité de documentaires sur le mode de vie inuit, les premiers dans un but politique (l'utilisation de l'Arctique par les soldats canadiens pendant la Guerre froide) et le deuxième afin de « redéfinir la figure de l'Inuit d'un point de vue culturel » (Chartier 187). Les documentaires réalisés, malgré les bonnes intentions des cinéastes, malmènent parfois la langue et la culture, par exemple, dans les films *L'artisanat esquimau* (Laura Bolton, 1944) et *Pierres Vives* (John Feeney, 1958), tous deux tournés sur l'île de Baffin, où la présence d'un commentaire condescendant dans le premier et la mauvaise prononciation des mots issus de l'inuktitut dans le deuxième influe sur la crédibilité de la représentation, confirmant par le fait même l'importance accordée par les Inuit à la langue :

Il est très évident que le film [*Pierres Vives*] a été réalisé par un non-Inuit. Le nom de la déesse de la mer est erronément prononcé Nuli-AQ-juk au lieu de Nulia-yuk, et le mot signifiant « soleil », *siqiniq*, dans la bouche du narrateur, ressemble davantage à SOAK-in-NACK. Les noms de certains Inuit n'échappent pas au massacre : MO-anami au lieu de Manumi, et Kuyuk au lieu de Quu-yuq. (Nungak 1).

De plus, dans *Pierres Vives*, nous entendons une voix allochtone omnisciente qui traduit, au début du court-métrage, une légende racontée par un Inuk. Cette voix, présente tout au long du documentaire, et accompagnée d'un type de musique allochtone et instrumentale, reconnaissable parce que présent dans plusieurs genres cinématographiques, y compris le documentaire, nous bloque d'entrée de jeu l'accès à l'inuktitut. La traduction est effectuée en simultanée, ce qui fait en sorte que la voix du

³ Les fameux *Eskimo Pies* (sandwiches à la crème glacée) ont été mis en marché suite à la sortie de *Nanook*.

protagoniste/conteur inuk, moins forte que celle du commentateur allochtone, est enterrée par la voix de ce dernier. Cette pratique du commentaire omniscient, associée au documentaire conventionnel onéfien, propose ainsi une traduction qui obstrue l'accès à la langue d'origine, perpétuant le système de domination en diminuant l'importance de l'inuktitut, relégué à l'arrière-plan. Dans la même veine, l'utilisation du mot « Esquimau » par le narrateur est décrite sur le site en ligne du film (ONF) comme étant un mot « désuet et offensant », l'Office national du film incitant son auditoire à considérer le documentaire comme « une capsule témoin d'une époque révolue » (Site internet de l'ONF). Par ailleurs, le spectateur *qallunaat* (blanc) même s'il parvient à comprendre la légende grâce à la traduction, se voit privé d'une zone importante de signification, celle qui se donne à voir et à entendre par l'intermédiaire du protagoniste placé au centre de l'écran et du récit, de par sa corporalité et sa voix. Cette zone de signification (voix, corps présence) permet entre autres de combler les lacunes en matière de traduction, en ce qui a trait à l'intraductibilité de certains mots, conceptions du monde et expressions issus de langues autochtones, comme le soulignent, dans des capsules vidéo disponibles sur le site internet *Our Mother Tongues*, plusieurs locuteurs autochtones à propos de leur langue. Par exemple, pour Bidtah Becker, sa langue maternelle, le navaho, possède un temps de verbe qui décrit une action effectuée par deux personnes, tandis que Jean O'Brien (ojibway) parle de la distinction, dans sa langue, entre ce qui est « animé » et « inanimé », la langue décrivant « une manière de structurer le monde et de penser le monde comme un lieu issu d'une création » (*Our Mother Tongues*). Dans le cas plus précis de l'inuktitut, cette langue parlée par les Inuit du nord-est de l'île de la Grande Tortue, possède, selon Therrien, un lexique et une grammaire qui lui confèrent un caractère particulier, parce qu'elle permet la formation de mots « à l'aide d'une multitude d'infices, chacun porteur de sens » et qui fait d'elle une langue « agglutinante » (11). Ainsi, « l'inuktitut ne se prête pas d'emblée à la traduction en anglais ou en français, et vice-versa » (Nevo et Fiola 205). Bien entendu, il serait ridicule de positionner toutes les langues autochtones dans une même catégorie ou un même créneau, il n'empêche que pour plusieurs de ces langues (sinon toutes) il est possible d'appliquer le principe de relationnalité (*relationality*). Telle que décrite par l'auteur cri et opaswayak Shawn Wilson, la relationnalité est l'ensemble des interrelations et interconnexions qui unissent un groupe, non seulement entre humains, mais aussi avec le territoire (2008 : 88). Les langues autochtones en général, de par leur propension à décrire des mots en tant qu'actions qui unissent la communauté avec le territoire et tous ses habitants, perdent ainsi une partie de leur sens dans le processus de traduction.

Dans cet ordre d'idées, l'Aîné mi'kmaq Evan Pritchard décrit les langues autochtones comme étant « sacred poetry with layers of special meaning for those ready to enter into it » (xvii) de là l'importance de favoriser l'audition des langues autochtones qui ont avantage à être entendues plutôt que doublées lors de la traduction. Sans entrer profondément dans le débat qui oppose parfois, dans le monde de la traduction cinématographique, l'utilisation des sous-titres ou du doublage, dans le cas qui nous concerne, il est pertinent de souligner la présence de questions éthiques qui entourent, par exemple, le doublage de voix qui appartiennent à des personnages mythiques autochtones (spiritual beings) ou d'aîné.es qui ne sont plus de ce monde, pour ne nommer que deux cas de figure. Dans le cas du cinéaste inuk Zacharias Kunuk et de son film *Atanarjuat* (2001) — premier long-métrage de fiction réalisé entièrement en inuktitut — le refus de traduire intégralement les dialogues du film ou d'avoir recours au doublage devient une décision politique. Le réalisateur « pose volontairement sa langue comme essentielle à la compréhension de certains passages [...] les premières paroles du film dictant clairement au spectateur étranger qu'il n'est pas le premier concerné par ce long-métrage, en expliquant que « [...] cet air [s'adresse] à ceux qui le comprennent » (Paquette 51). Par ailleurs, alors que l'on reproche aux sous-titres d'occuper une place incongrue, à l'écran, qui distrait le spectateur de l'action et de la parole en cours, ou alors de faire disparaître, d'omettre ou de standardiser « typical features of spontaneous oral

conversation » les sous-titres peuvent également être envisagés comme un complément aux images et à la langue parlée et entendue à l'écran, comme le laisse sous-entendre Zacharias Kunuk (Baños, Rocío et Jorge Díaz-Cintas 15).

Le cinéma s'avère l'héritier contemporain le plus proche (selon Kunuk et le producteur Paul Apak) de la langue et de la tradition orale, en tant que médium ayant la capacité d'influencer, d'émouvoir, d'articuler et de transmettre à grande échelle un ensemble de connaissances relatives à la culture ancestrale inuit. Cet outil occidental et contemporain doit cependant être utilisé de manière à suivre certains principes éthiques, en privilégiant la mise à l'écran de voix et d'images contrôlées par la communauté représentée, (incluant la traduction du film) parfois avec l'aide d'acteurs extérieurs, comme c'est le cas pour le collectif Arnait.

LE COLLECTIF ARNAIT ET LA TRADUCTION D'UNE CULTURE ET D'UNE LANGUE MILLÉNAIRES

C'est un modèle de travail communautaire, aux relations horizontales, qui est favorisé par le collectif Arnait Video Production, un petit groupe formé par la cinéaste québécoise Marie-Hélène Cousineau et par une communauté de femmes inuit qui habitent l'île d'Igloolik, au nord-est de l'Arctique. Au moment où j'écris ces lignes, la belle aventure du collectif tire à sa fin, alors que les principales collaboratrices au projet, les productrices (et aînées) Madeline Ivalu et Susan Avingaq s'installent dans une retraite bien méritée. Arnait, qui fêtait ses trente ans de créativité en septembre 2021, a vu le jour en 1991, alors qu'Isuma Video Productions, initiative de Zacharias Kunuk et Norman Cohn, géré principalement par une gent masculine, inspire Cousineau et ses acolytes. Cohn et Kunuk demandent alors à Cousineau de créer un centre d'accès à la vidéo pour les femmes de la communauté, qui se joignent avec enthousiasme à ce projet. Ces dernières créent alors un espace où « les femmes aident les femmes » et où le contenu diffusé est consacré aux défis, traditions et combats passés et contemporains des communautés inuit, dans le but avoué « to create dialogue with Canadians of all origins » (Arnait Video Productions). Financés entre autres par Téléfilm Canada, la SODEC, Nunavut Films et le Conseil des Arts du Canada, les projets largement diversifiés du collectif incluent des courts et moyens métrages documentaires (*Anaana*, 2001) des entrevues avec des sages-femmes inuit (*Women Health Bodies*, 1991) un film pour enfants (*Tia et Piujuq*, 2018) ainsi qu'un projet pilote impliquant des femmes du Nunavut (*Tusaviit*, 2009). Trois longs-métrages de fiction, que Cousineau nomme *La trilogie d'Arnait*, font partie du répertoire du collectif, et racontent les différentes couleurs et époques du colonialisme, des conséquences attribuables aux premières rencontres (*Before Tomorrow*, 2009) jusqu'aux défis et conséquences de la technologie et des pensionnats (*Uvanga*, 2013) en passant par la période charnière de la sédentarisation des Inuit dans la décennie 1940-1950 (*Restless River/ La rivière sans repos*, 2019).

Le mode de travail préconisé par Cousineau, Ivalu et Avingaq est intrinsèquement collaboratif, et correspond à une culture de production inuit fondée sur la communication culturelle/interculturelle et sur un esprit de communauté. La présence sur les lieux du tournage de campements de type traditionnel, l'utilisation exclusive de l'inuktitut par les protagonistes du film, le port de vêtements issus d'une autre époque et surtout, la présence, tout au long du processus, de création d'un esprit de convivialité, de dynamisme, d'adaptabilité et d'humour, complète un tableau où, comme le soulignait déjà Kunuk pour *Atanarjuat*, « the story shapes the filmmaking process in an inuit way » (Kunuk, DVD *Atanarjuat*). Ce mode de travail enraciné dans la culture inuit contribue à ancrer l'œuvre dans un espace géographique et

mythique où prend forme une nouvelle toponymie des lieux du corps et de la parole, tout en participant à l'essor d'une industrie cinématographique locale.

Bien que le processus de traduction pour les trois longs-métrages de la trilogie d'Arnait a en commun la présence de trois langues (anglais, français, inuktitut) et d'au moins deux dialectes en ce qui concerne l'inuktitut (d'Igloodik au Nunavut et de Puvirnituuq au Nunavik), une entrevue avec Marie-Hélène Cousineau sur la scénarisation des films de la trilogie révèle, pour *Before Tomorrow*, la complexité d'un processus qui implique une multiplicité d'acteurs (aînés, interprètes) et la traduction d'un ouvrage dans plusieurs langues. Par exemple, pour *Before Tomorrow*, la question du scénario et de son écriture, de même que les étapes menant au tournage, sont largement dominées par des considérations linguistiques, ainsi que par le temps nécessaire pour rencontrer à la fois l'auteur du livre *Før Morgendagen/Before Tomorrow* (Jørn Riel) qui sera porté à l'écran et les aînées qui sont impliqués dans chaque étape du processus. La réalisatrice organise donc des rencontres à Montréal et à Igloodik, en présence d'une interprète, afin de discuter et de rediscuter du scénario avec ses collaboratrices, afin aussi d'écrire des ébauches, de consulter, de traduire, et de garder avec ces dernières les relations bien vivantes, autour d'une tasse de thé ou d'un festin improvisé (Bertrand, « Le scénario de film » 36). Cette implication des aînées, et particulièrement celle de Madeline Ivalu, qui adaptait quelque peu ses dialogues de manière à les rendre plus naturels, s'étend au reste de la troupe de comédiens et comédiennes qui possédaient une assez grande latitude pour traduire et improviser leur dialogue, tant qu'étaient conservés les principaux événements du récit, afin d'en assurer la cohérence⁴. (Bertrand, « Le scénario de film » 35).

Premier long-métrage de fiction de Cousineau et Madeline Ivalu, *Before Tomorrow* nous plonge ainsi au cœur des légendes inuit, à l'époque des premières rencontres avec l'homme blanc. Le film s'articule autour de la parole de la grand-mère qui, à travers la narration de récits cosmogoniques et de légendes traditionnelles, apprend à son petit-fils certains aspects non tangibles de l'art de la survie. Cet art s'acquiert en développant des habiletés physiques ainsi qu'une force intérieure décuplée par l'acte de raconter des légendes et de se raconter des événements du quotidien. La prise en charge de la narration par les personnages, qui s'expriment tout au long du film dans leur langue traditionnelle (inuktitut d'Igloodik), impose au récit un rythme lent et continu, entrecoupé de longs moments de silence qui semblent conférer aux paroles prononcées un caractère solennel, témoignant de la dimension dynamique accordée par les Inuit au pouvoir des mots.

En ce qui concerne la genèse du film, Cousineau, suite à une lecture du livre groenlandais de Riel traduit en français, et qui lui rappelle des événements pouvant s'être passés sur le territoire du Nunavut, envoie la version groenlandaise à ses collaboratrices et aînées Madeline Ivalu et Susan Avingaq, sans savoir ce qu'elles comprendront de cette langue plus ou moins proche de l'inuktitut. Après plusieurs rencontres où les femmes discutent de la possibilité de développer cette histoire, Cousineau se met à l'écriture du scénario, d'abord en français. Elle le fait ensuite traduire en anglais et poursuit l'écriture dans cette langue, avant de présenter un résumé de l'histoire à ses acolytes, qui se reconnaissent dans cette histoire venue d'ailleurs :

Madeline et Susan ont vraiment aimé ça. Ça les avait touchées; c'était une histoire qui était très près d'elles. C'était une histoire vécue par leurs ancêtres (par exemple leur grand-mère ou des

⁴ Pour plus de détails à ce sujet, voir également l'article de Karine Bertrand intitulé « Le scénario de film autochtone au Québec: remédiations et collaborations » sur la scénarisation et le scénario au Québec en tant que forme textuelle et pratique d'écriture légitimes dans lequel l'autrice décrit le processus de scénarisation des films d'Arnait *Before Tomorrow* (2009) *Uvanga* (2013) et *Restless River* (2019).

gens qu'elles connaissaient). Ça n'était pas exactement dans les mêmes termes que dans le livre, ces histoires, mais c'était quelque chose qu'elles connaissaient; ce genre de drame, de tragédie [...] Elles connaissaient des gens qui étaient morts de virus amenés par les colonisateurs (Blancs). Elles se souvenaient des premiers Blancs qu'elles avaient vus. Ça les touchait. Donc elles ont donné leur accord (Bertrand, « Entrevue » 3).

Par la suite, la réalisatrice, qui incidemment ne parle pas l'inuktitut, mais qui indique que les femmes et elle ont développé une forme de communication qui dépasse le langage, propose une première version du scénario traduite en anglais et travaille avec une interprète (Joly Wetaluktuk) qui facilitera le processus de compréhension pour les trois femmes (Bertrand, « Le scénario » 37). Les rencontres, qui durent un an et qui amènent les aînées à Montréal et Cousineau à Igloolik, permettent aux femmes de passer à travers toutes les scènes ensemble et de corriger les éléments que Madeline et Susan trouvaient inexacts dans le scénario. Le processus de création a donc été écrit de manière collaborative, dans le souci de la parole de l'autre, c'est-à-dire de manière à refléter la vision des aînées, comme le révèle Cousineau : « Il y avait Susan, Madeline et Mary Qulitalik qui jouait aussi dans le film le rôle de l'amie de Madeline et les trois ont beaucoup parlé ensemble. Il y avait aussi Atuat Akkirtiq qui était là pour les costumes. Chaque matin ou le soir avant le tournage nous avons une réunion pour discuter quelle scène nous allions faire » (Bertrand, « Le scénario » 37).

L'adoption d'une façon de faire inuit telle que dictée par les aînées/collaboratrices (rythme lent, attention accordée au développement de relations de confiance, intégrations d'éléments de la culture) encadre ainsi la traduction, l'intégrant aux échanges interculturels et à cet « Inuk point of view » (point de vue inuk) énoncé par Zacharias Kunuk. Par ailleurs, les comédiennes/productrices inuit repensent et ré-écrivent les dialogues en fonction de leur vision du récit :

C'était vraiment important pour Madeline en particulier le langage et la précision des mots, car après l'avoir écrit en français puis en anglais, on l'a fait traduire en inuktitut (évidemment) et là c'était ma première erreur, car je l'ai fait traduire à Puvirnituk (au Nunavik) et personne ne comprenait car les acteurs d'Igloolik parlent un autre dialecte et ne comprennent pas nécessairement les termes et vice-versa. Il y a donc eu des démêlés à ce sujet [...] Il y a eu deux traductions, une dans chaque dialecte. Et les acteurs devaient vérifier que les autres protagonistes disaient la bonne chose dans les dialectes. (Cousineau dans Bertrand, « Le scénario » 37).

Étant donné que Cousineau ne connaît pas l'inuktitut, ce sont les acteurs/actrices qui prennent le contrôle des dialogues et de leur traduction, avec, au préalable, une entente verbale en ce qui concerne la sauvegarde de la ligne directrice de l'histoire et des événements majeurs qui peuplent le roman de Riel. Par exemple, toujours selon la réalisatrice, une scène dans laquelle les personnages vont à la chasse doit rester dans l'histoire pour une question de cohérence (Bertrand, « Entrevue »). Hormis ces indications, le contrôle en revient aux Inuit qui collaborent au tournage, qui tergiversent et qui modifient/traduisent/discutent entre eux des dialogues, en trouvant des compromis qui ne mettent pas en péril le récit. La première version du scénario rédigée en français et traduite en anglais, puis en inuktitut (dialecte de Puvirnituk) et finalement en dialecte d'Igloolik, se voit ainsi transformée par une médiation culturelle (par exemple, entre le comédien de Puvirnituk et ceux d'Igloolik) et par une appropriation du récit pouvant être décrit comme un acte de souveraineté narrative et visuelle. De même, en privilégiant une façon de faire « from inuk point of view », les participants démontrent comment les « indigenous epistemologies both appropriate and transform rather than simply resist their colonial counterpart » (Brickhouse 46). Contrairement aux représentations passées qui perpétuaient fréquemment le mythe de

« l'Esquimau éternel sur une banquise inaccessible [...] isolé, stylite dans le ciel nordique, dans son innocence sauvage [...] se voyant réduit à jouer le rôle de référent capable de rasséréner l'homme du Sud enfin certifié, par la grâce mécanique du cinématographe, dans sa lumineuse modernité » les protagonistes des films d'Arnait possèdent le contrôle de leur image, derrière et devant la caméra (Dudemaine 55). Celle-ci est véhiculée à travers leur langue maternelle qui est traduite de manière à refléter leurs interprétations de leurs histoires et leurs traditions. La langue que l'on entend à l'écran se présente comme un espace pouvant « procurer une libération, notamment au moyen du silence, de la non-parole, de la permutation de codes et de la traduction, révélant les jeux de langage [...] et la nature performative [de ces langues] » (Henzi 76). Cette nature performative de la langue est en outre palpable tout au long du film, par exemple, lorsque Ninioq raconte à son petit-fils Maniq des légendes qui lui redonnent espoir et courage, et où les paroles entrecoupées de silence interpellent le public à ressentir autrement le récit.

Dans cette veine, au cinéma, le sens imputé au récit ne relève pas seulement des dialogues et des échanges entre les personnages, mais aussi du montage, des mouvements de la caméra, des images, de la musique et des effets spéciaux, ce qui fait en sorte que l'information « is thus transmitted simultaneously through the acoustic and the visual channels, and conveyed through a wide range of signifying codes, articulated according to specific filmic rules and conventions » (Baños et Díaz-Cintas 7-8). Dans leur article, Baños et Díaz-Cintas mentionnent également la difficulté éprouvée par le traducteur qui doit négocier avec l'interaction qui a lieu entre ces nombreux codes, alors que le seul code à sa disposition est le code linguistique, présent sous forme de dialogue ou de conversations en arrière-plan. Or, dans le cas de *Before Tomorrow*, il est possible d'envisager autrement cette relation entre la traduction des sous-titres et les codes filmiques. Par exemple, l'utilisation de la gestuelle du corps comme prolongement de la parole dans les scènes où Ninioq fait la narration d'histoires issues de sa culture aide, par exemple, le spectateur à comprendre la langue entendue et affichée à l'écran. De même, l'esthétique du film, caractérisé par un rythme lent et une action ancrée dans le territoire nordique encore intact, contribue à l'intégration et à l'immersion de l'auditoire dans un récit qui se déroule en langue et lieu étrangers. Les mouvements des personnages dans l'espace et le corps-vocal inuit ainsi qu'une esthétique qui consacre un moment charnière de l'histoire des Inuit illustrent une certaine forme d'autochtonisation du médium, en ce sens où l'autochtonisation implique une façon de faire ainsi qu'une vision du temps et du monde propres aux Inuit, qui sont visibles dans le film, et qui reflètent le degré d'implication des membres fondatrices (Susan Avingaq et Madeline Ivalu)⁵. Ces éléments complètent les sous-titres qui ont été retraduits de l'inuktitut en anglais et en français. D'après Cousineau, les sous-titres ne correspondent pas aux dialogues qui sont dans le scénario, à cause des nombreux changements effectués par les comédiens en cours de route : « Le processus de scénarisation a pris à peu près un an et ensuite nous avons tourné pendant un an, pour profiter des différentes saisons, et avec chaque tournage, il y avait une vérification et une réécriture des dialogues si nécessaire. C'est un processus vraiment complexe » (Bertrand, « Entrevue »). La compréhension et la réception de l'auditoire reposent à son insu sur l'ensemble des interactions, négociations et traductions qui ont donné lieu au produit final, ce qui inclut évidemment les sous-titres indispensables à la compréhension du récit.

En accompagnement du récit, une trame sonore en anglais — la musique des sœurs McGarrigle — est par ailleurs un des seuls éléments qui pointe vers une présence allochtone au sein d'un film qui s'applique à recréer le mode de vie nomade et traditionnel présent avant l'arrivée des colonisateurs. De même, c'est en

⁵ Voir à ce propos le clip « The Making of Before Tomorrow » disponible sur le site internet d'Arnait dans lequel Madeline Ivalu et Susan Avingaq partagent leur vision ainsi que leur rôle dans la création du film.

visionnant le générique que l'on constate la présence d'une équipe de production diversifiée, avec Norman Cohn, Marie-Hélène Cousineau, Louise Duval et Félix Lajeunesse au montage, ainsi que Cohn et Lajeunesse au volet cinématographique. En outre, c'est dans le deuxième (*Uvanga*, 2014) et le troisième (*La rivière sans repos*, 2019) volets de la trilogie que la présence de l'Autre (Blanc) se fait davantage ressentir à l'écran et que l'interculturalité se présente comme une problématique impossible à résoudre, car elle renvoie implacablement à la présence du colonisateur et aux conséquences tragiques du colonialisme sur les peuples inuit. Contrairement à *Before Tomorrow*, dont l'action se déroule au moment des premiers contacts, les deux films énumérés plus haut sont situés dans une époque plus contemporaine, soit la décennie 1950 pour *La rivière sans repos* et les années 2010 pour *Uvanga*, et où nous sommes témoins d'échanges interculturels, mais aussi d'un changement de culture et de niveau de langue pour les Inuit. Alors que l'inuktitut domine *Before Tomorrow* et que *La rivière sans repos* présente des personnages qui s'expriment en anglais et en inuktitut, c'est l'anglais qui l'emporte sur l'inuktitut dans *Uvanga*, dont l'action se situe pourtant à Igloolik. Ainsi, le travail de traduction pour ces deux longs-métrages, quoique comprenant des défis semblables liés à la présence de différentes langues et dialectes, est davantage interculturel. En effet, un interprète assure sur les lieux de tournage la compréhension du récit pour tout un chacun. Enfin, si, comme le souligne Tymoczko, la traduction n'est pas que médiation culturelle, car elle « nous fait prendre conscience que, dans les contextes pluriculturels et plurilingues, elle permet de forger un rapport avec une culture marginalisée, plutôt que de l'occulter en la médiatisant dans une autre langue » le modus operandi d'Arnait ouvre, pour les spectateurs en provenance de divers horizons, une porte sur l'histoire passée et présente des habitants inuit du Nunavut et du Nunavik (Karim Chagnon 167).

CONCLUSION

Déjà, en 1922, le documentariste Robert Flaherty préconisait la participation active des protagonistes et de la communauté d'Inukjuak dans la réalisation du documentaire *Nanook of the North*. Or, l'implication des Inuit dans la trame du récit se limitait essentiellement au visionnement des épreuves après une journée de tournage, et aux relations fraternelles entretenues avec Flaherty. Le film, narré à l'aide d'intertitres en anglais, ne mobilisait aucunement la langue en tant que représentante de la culture et du mode de vie inuit. De même, le cinéaste Pierre Perrault, qui endosse cette même pratique de fréquentation préalable des protagonistes dans son cinéma vécu, part dans les années 1970 à la rencontre des Innus de la Côte-Nord du Québec. Or, le cinéaste se heurte à un mur de silence et décrit une incommunicabilité entre cultures, et qui dépasse une simple question de langue : « Dès le premier face-à-face, nous comprenons que nous ne sommes pas à parts égales [...] Nous avons les poches pleines de miroirs dont nous ferons un usage parcimonieux pour arriver à nos fins » (Perrault 280). Le traducteur de la parole innue présente dans *Le goût de la farine* (1977) et *Le pays de la terre sans arbre* (1980) est un missionnaire oblat allochtone qui contrôle le discours innu comme il contrôle la communauté. Comme quoi la traduction n'est pas garante de la compréhension des spectateurs confrontés aux aléas du colonialisme tel qu'il se déploie dans ces films.

Un siècle après *Nanook*, malgré un long chemin à parcourir pour atteindre une voie de réconciliation ou même de conciliation avec les peuples autochtones, les réalisateurs québécois et réalisatrices québécoises, en nombre somme toute limité, qui travaillent sur des scénarios et récits autochtones reconnaissent davantage l'importance d'inclure les langues autochtones dans leurs films, en plus de développer une relation de confiance avec les participants. À titre d'exemple, mentionnons le très beau *Avant les Rues* (2016) de Chloé Leriche, réalisé entièrement en atikamekw, et où les comédiens traduisent eux-mêmes leurs dialogues du français. Ils prennent en charge le récit — du moins en partie — à travers la traduction

en transformant la signification de certains mots et expressions afin de les faire concorder avec l'émotion telle qu'exprimée dans leur langue maternelle (Karina Chagnon 6). Ce désir de créer des liens et de mettre les langues et cultures des communautés à l'avant-plan est aussi présent dans le *Kuessipan* de Myriam Verreault qui adapte à l'écran l'ouvrage de l'écrivaine innue Naomi Fontaine en collaboration avec cette dernière. Ce qui ressort de toutes ces œuvres (incluant les films d'Arnait) où le principe de relationnalité, c'est-à-dire l'interconnexion qui est essentielle et inhérente entre toutes formes de vie, est mis de l'avant, c'est le rôle que ces relations jouent dans le traitement et la traduction de la langue, et où l'on entend, à travers les mots écrits et prononcés à voix haute, et l'on sent, à travers les images filmées et montées, une vérité qui nous révèle la réalité souvent occultée de nos concitoyennes et concitoyens autochtones.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnait Video Collective. *Tusaviit*. Arnait Video Productions, 2008.
- Arnait Video Collective. *Anaana*. Arnait Video Productions, 2001.
- Baños, Rocío et Jorge Díaz-Cintas. «Language and translation in film: dubbing and subtitling.» *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*, édité par Kristen Malmkjaer, Routledge, 2018, pp. 313-326.
- Bertrand, Karine. « Le scénario de film autochtone au Québec: remédiations et collaborations. » *Voix et Images*, vol. XLVII, no. 2, 2022, pp. 27-42.
- Bertrand, Karine. « Entrevue avec Marie-Hélène Cousineau ». Kingston, 2021.
- Bertrand, Karine. « Martha of the North and Nunavik Narratives of Survivance. » *Arctic Cinemas and the Documentary Ethos*, édité par Lilya Kaganovsky, Scott Mackenzie et Anna Westerståhl Stanport, Indiana University Press, 2019, pp. 289-301.
- Bertrand, Karine. *La représentation des autochtones dans le cinéma documentaire québécois*. Thèse de Maitrise en Arts, Université d'Ottawa, 2009.
- Betasamosake Simpson, Leanne. *Dancing on our turtle's back: Stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence*. ARP books, 2015.
- Brickhouse, Anna. *The Unsettling of America: Translation, Interpretation, and the Story of Don Luis De Velasco, 1560-1945*. Brickhouse, 2015.
- Chagnon, Karim. « Colonialisme, universalisme occidental et traduction. » *TTR*, vol. 32, no. 1, 2019, pp. 259-278.
- Chagnon, Karina. « Entrevue avec Chloé Leriche, réalisatrice du film Avant les rues. » *Trahir*, 2016, <https://trahir.wordpress.com/2016/04/12/chagnon-leriche>.
- Chartier, Daniel. « Au-delà, il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée : problématiques de l'histoire de la représentation des Inuit, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques. » *Revue internationale d'études canadiennes*, no. 31, 2005, pp.177-196.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Éditions de l'Étoile, 1982.
- Cronin, Michael. *Translation Goes to the Movies*. Routledge, 2009.
- Diamond, Neil, Bainbridge Catherine et Jeremiah Hayes. *Reel Injun*. Office national du film du Canada, 2009.
- Dudemaine, André. « L'âme est un voyageur imprévisible. La question du chamanisme dans *Nanook of the North* et *Le journal de Knud Rasmussen*. » *24 images*, no. 134, 2007, pp. 54-57.

- Elliott, Alicia. *A Mind Spread Out on the Ground*. Penguin/Random House, 2019.
- Green, Joyce. « Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme : pour une relecture autochtone du palimpseste canadien. » *Politique et Sociétés*, vol. 23, no. 1, 2004, pp. 9-32.
- Haskins-Gonthier, Ursula. « Une colonisation linguistique ? Les Mémoires de l'Amérique septentrionale de Lahontan. » *Études Françaises*, vol. 45 no. 2, 2009, pp. 115-129.
- Henzi, Sarah. « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations. » *Studies in Canadian literature*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 76-94.
- Kanapé-Fontaine, *Natasha et Deni Ellis-Bécharde*. *Kuei, je te salue: Conversations sur le racisme*. Écosociété, 2016.
- Kilpatrick, Jacqueline. *Celluloid Indians, Native Americans in Film*. University of Nebraska Press, 1999.
- Laberge, Yves. « Dans le sillage de l'abbé Maurice Proulx. Images du Québec rural. » *Cap-aux-diamants*, no. 65, 2001, pp. 27-31.
- Le Goff, Philippe. « Oralité et culture vocale inuit. » *DEMéter*, 2003, <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/manieres/legoff.pdf>.
- Mansergh, Gilbert. « What language did the fictitious Hollywood Indians speak in old John Wayne movies? » *Quora*, 2022, <https://www.quora.com/What-language-did-the-fictitious-Hollywood-Indians-speak-in-old-John-Wayne-movies>.
- McCone, Brigit. « Tanya Tagaq voices Inuit Womanhood in Nanook of the North. » *Bitchflicks*, 2015, <http://www.bitchflicks.com/2015/04/tanya-tagaaq-voices-inuit-womanhood-in-nanook-of-the-north.html>.
- Martin, Keavy, Dylan Robinson et David Garneau. *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*. Wilfrid Laurier University Press, 2016.
- Michelin, Ossie. « Why it's important for Indigenous people to tell our own stories. » *CBC News*, 2021, <https://www.cbc.ca/news/canada/montreal/first-person-indigenous-history-stories-narrative-sovereignty-1.6050453>.
- Nevo, Denise et Marco A. Fiola. « Interprétation et traduction dans les territoires : hors de la polarité traditionnelle des langues officielles. » *TTR*, vo. 15, no. 1, 2002, pp. 203-221.
- Nungak, Zebedee. « An Inuit Perspective on Movies and Film. » *Aboriginal Perspectives (ONF/ NFB)*, <http://www3.nfb.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?mode=theme&language=english&theme=30661&film=&excerpt=&submode=about&expmode=1>.
- Our Mother Tongues. <http://www.ourmothertongues.org/Home.aspx>.

- Palmer, Patricia. *Language and Conquest in Early Modern Ireland: English Renaissance Literature and Elizabethan Imperial Expansion*. Cambridge University Press, 2001.
- Paquette, Maude. « L'émergence du cinéma inuit : la représentation du Nord et des Inuits dans le film *Atanarjuat, The fast runner de Zacharias Kunuk*. » Mémoire de maîtrise en études littéraires. Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2006.
- Perrault, Pierre. *De la parole aux actes*. L'Hexagone, 1985.
- Poirier, Christian. « Le “renouveau” du cinéma québécois. » *Cités*, vol. 23, no.3, 2005, pp. 181-182.
- Potter, Russel, A. « Arctic spectacle: Nineteenth century vision of the North. » *Visions of the North, the North in film*, édité par Northbay A.W. Plumstead, Nipissing University Press, 1999, pp. 1-23.
- Pritchard, Evan. *No Word for Time, the Way of the Algonquin People*. Council Oak, 1997.
- Raheja, Michelle H. *Reservation Reelism, Redfacing, Visual Sovereignty and Representations of Native Americans in Film*. University of Nebraska Press, 2010.
- Raynault-Desgagné, Patricia. « Les enjeux de la traduction d'ouvrages de sciences sociales sur les Autochtones au Québec : réflexion sur la traduction de *The White Man's Gonna Getcha : The Colonial Challenge to the Crees in Quebec* de Toby Morantz. » *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 49, no.1, 2019, pp. 73–81.
- Roy, Jean-Olivier. « Une approche interculturelle des relations entre les nations autochtones et non autochtones au Canada : une porte ouverte sur le postcolonialisme ? ». Mémoire de maîtrise en sciences politiques, Université de Montréal, 2009.
- Sallisa, Rosa. « Indigenous people literature / Translations of cultural experiences in writing. » *Astrolabio Magazine*, vol. 1, no. 21, 2017, <https://awasqa.org/en/2019/08/14/indigenous-people-literature-translations-of-cultural-experiences-in-writing>.
- Saul, John. *Mon pays métis. Quelques vérités sur le Canada*. Boréal, 2008.
- Therrien, Michèle. « Ce que précise la langue inuit au sujet de la remémoration. » *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, no. 2-3, 2002, pp. 117-135.
- Tulugarjuq, Lucy. *Tia and Piujuq*. Arnait Video Productions, 2018.
- Turner Dale. *This Is Not a Peace Pipe: Towards a Critical Indigenous Philosophy*. University of Toronto Press, 2006.
- Vizenor, Gerald. *Survivance: Narratives of Native Presence*. University of Nebraska Press, 2008.
- Walsh, Raoul. *A Distant Trumpet*, Warner Brothers, 1964.

Wilson, Shawn. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Fernwood Publishing, 2008.

VIDÉOGRAPHIE

Boulton, Laura. *L'artisanat esquimau*. Office national du film du Canada, 1944.

Carrier, Mélanie et Higgins, Olivier. *Québécoisie*. Office national du film du Canada, 2013.

Cousineau Marie-Hélène (superviseure du projet). *Women Health Bodies*. Arnait Video Productions, 1991.

Cousineau, Marie-Hélène et Madeline Ivalu. *La rivière sans repos*. Arnait Video Productions, 2019.

Cousineau, Marie-Hélène et Madeline Ivalu. *Uvanga*, Arnait Video Productions, 2013.

Cousineau, Marie-Hélène et Madeline Ivalu. *Before Tomorrow*, Arnait Video Productions, 2008.

Edenshaw, Gwaii et Helen Haig-Brown (réalisateurs). *Edge of the Knife*. Nijang Xyaalas Productions, 2018.

Feeney, John. *Pierres Vives*. Office national du film du Canada, 1958.

Flaherty, Robert. *Nanook of the North*, Pathé Exchange, 1922.

Kunuk, Zacharias. *Atanarjuat the Fast Runner* (commentaire audio, DVD). Colombia Tri Star, 2003.

Kunuk, Zacharias et Norman Cohn. *Atanarjuat the Fast Runner*. Sony Pictures, 2001.

Kunuk, Zacharias et Natar Ungalaq. *Maliglulit/Searchers*, Kinguliit Productions, 2016.

Makepeace, Anne. *We Still Live Here*, Makepeace Productions, 2011.

Poliquin, Carole et Yvan Dubuc. *L'empreinte*. Office national du film du Canada, 2014.

Verreault, Myriam. *Kuessipan*. Max Films Media, 2019.

Weinberg, Karen Linn. *Keep Talking*. Kartemquin Films, 2017.