

## Peut-il y avoir un cinéma autochtone ?

André Dudemaine

Le 8e feu

Numéro 8, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87018ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Diversité artistique Montréal (DAM)

ISSN

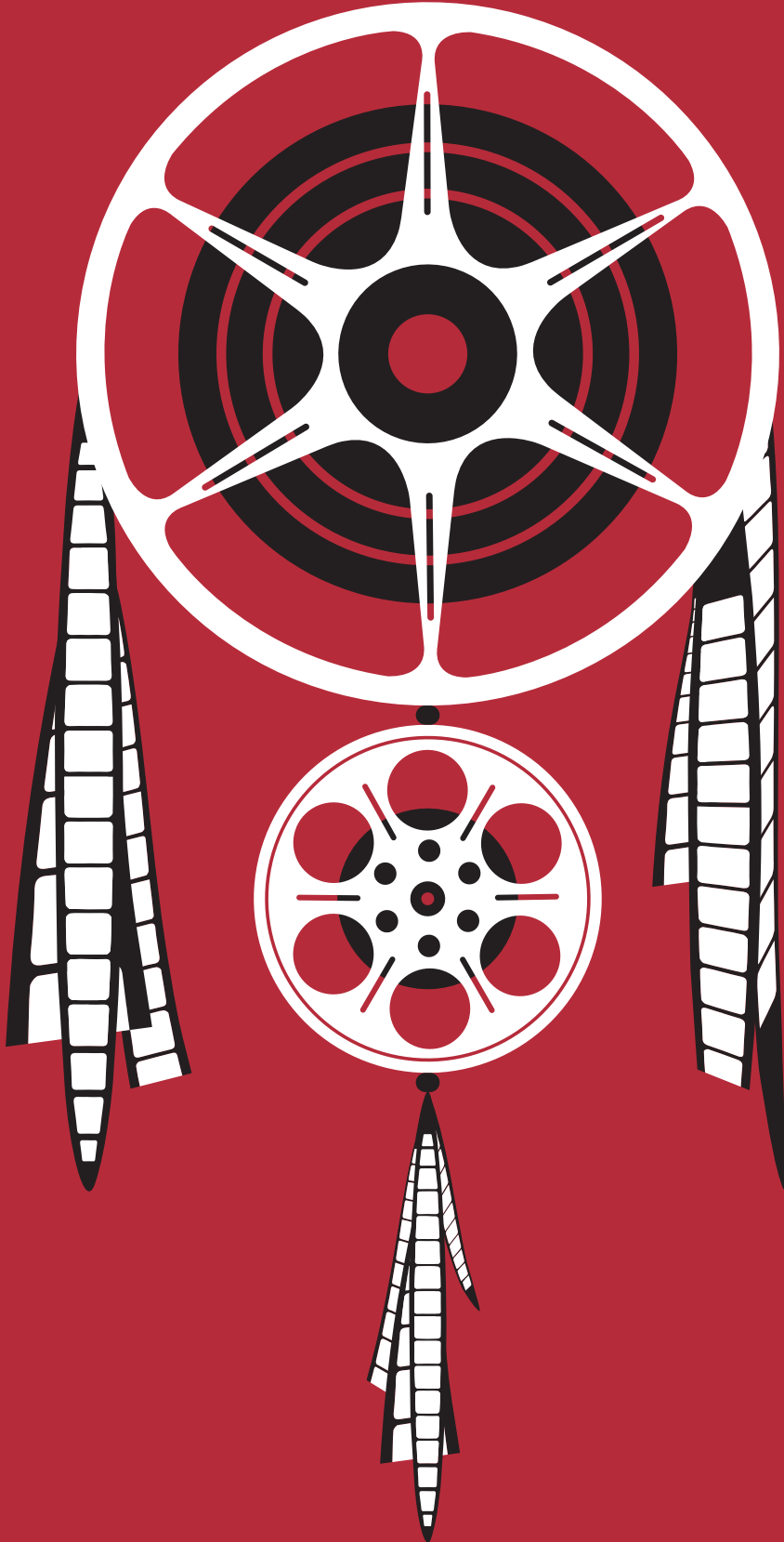
2292-101X (imprimé)

2371-4875 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dudemaine, A. (2017). Peut-il y avoir un cinéma autochtone ? *TicArtToc*, (8), 40–43.



# PEUT-IL Y AVOIR UN CINÉMA AUTOCHTONE ?

**André Dudemaine**

Comment la représentation des cultures amérindiennes est-elle faite à l'écran ? Quid de sa perception et de son empreinte. Plus largement, le cinéma autochtone peut-il apparaître aujourd'hui comme un outil d'émancipation ? Autant de questions auxquelles André Dudemaine tente d'apporter quelques éléments de réponse. Si les Indiens ont depuis toujours été représentés au cinéma, le rayonnement cinématographique de la culture autochtone n'en est qu'à ses prémices. S'il l'on en croit l'auteur, « le cinéma autochtone existe bel et bien aujourd'hui ». Pour ce cinéma plus libéré, entre affranchissement et quête d'indépendance, l'heure de la reconnaissance a-t-elle sonné ?

La caméra, la captation d'instant sur un support photosensible, l'affirmation de soi dans une relation spéculaire à l'image, sont autant de pratiques traditionnellement ignorées des cultures autochtones des Amériques.

Dans une vidéo tournée en 1985 en territoire waiapi, *Spirit of the TV*, toutes les questions sont posées en termes justes selon la pensée animiste propre aux cultures américaines. Notons tout de suite la singularité de la situation ; des militants indigénistes ont amené caméras vidéo et moniteurs dans la forêt, là où le signal télévision ne se rend pas. La télévision, que la communauté regroupée regarde avec étonnement, constitue, pour ces personnes étonnées, une nouveauté radicale. Et ce qu'elles y voient, ce sont des images de leur communauté ou d'autres groupes indigènes du Brésil, tels les Kayapo ou les Xavante, des cultures apparentées. Ainsi, pour les gens de ce village, la toute première expérience de télévision s'effectue dans une représentation d'eux-mêmes.

Le cacique du village vante aux siens les mérites du nouvel instrument. Je n'ai jamais vu mes grands-parents, dit-il notamment, mais mes petits-enfants pourront me voir, moi. Pour un autre, par contre, il semble que les choses ne soient pas si positives. Des esprits sont venus

le poursuivre dans ses rêves, entités malfaisantes éveillées par les hochets rituels sur la bande son d'un enregistrement diffusé le jour précédent. « Comment des esprits qui sont nos parents pourraient-ils nous vouloir du mal ? » réplique le cacique.

Les outils que nous croyons maîtriser conditionnent notre

relation à notre environnement et donc affectent durablement le monde dans lequel nous évoluons, notre être le plus intime. Ne distinguons-nous pas les âges de la pierre polie, de la pierre taillée, du bronze, etc. ? Or, en règle générale, les Amérindiens n'ont pas cherché à faire connaître leur visage à leur descendance. Dans des sociétés qui ont pourtant une culture visuelle extrêmement sophistiquée, les représentations sont le plus souvent géométriques. Les mâts totémiques de la Côte Pacifique ne représentent que les esprits tutélaires du clan ; jamais un visage individuel. On se souvient des essais de Gerry Manders qui voyait dans la médiatisation, induite principalement par la télévision, une altération de la relation de l'homme au paysage. La technologie télévisuelle serait donc bel et bien un prolongement de la dichotomie homme/nature de la pensée occidentale et un outil de propagation de cette pensée selon laquelle l'homme doit exercer son contrôle sur le monde naturel. Il mettait d'ailleurs en garde les sociétés amérindiennes

contre l'adoption inconsidérée d'outils techniques apparemment innocents qui, à la longue, risquent d'entraîner une perte culturelle irrémédiable. L'esprit maléfique arrive avec un écran.

Les militants du Centro de Trabajo Indigenista de Sao Paulo (le CTI devenu Video nas Aldeias) se sont bien sûr aussi posé ces questions avant d'introduire la vidéo légère dans les villages. Ils savent que, bientôt, avec les routes qui percent de plus en plus la forêt tropicale, la télévision tout court allait arriver en ces lieux encore relativement préservés de l'influence de la société euro-américaine, de ses produits de consommation et du torrent d'images qui sort du petit écran.

Il s'agissait donc de doter les Amérindiens de moyens leur permettant d'affirmer une souveraineté culturelle face à l'envahissement médiatique qui s'annonce (nous sommes alors dans les années 1985-1986); ou, mieux encore, d'activer les esprits protecteurs du groupe par ce canal inédit par lequel il n'était pas prévu qu'ils transitent.

À la même époque, à Montréal, CBC North cherchait à former des Cris pour prendre en charge les émissions de télévision qu'on y produisait. Pierre Diné (lui-même réalisateur du magnifique documentaire *Les six saisons atikameks*) me disait que, au montage, les stagiaires cris, qui devaient, avec leur connaissance intime de la langue, indiquer où effectuer les coupes, lui répliquaient qu'on n'interrompt pas le discours d'une personne, encore moins quand un aîné parle. C'est ainsi que furent livrées aux Cris de longues entrevues en plan fixe qui, aussi arides et ennuyeuses qu'elles puissent paraître, étaient continuellement reprises sur les lecteurs vidéos dans les villages où les gens s'organisaient pour les voir et revoir sans se lasser. Or, Vincent Carelli, celui-là même qui signe le documentaire *Spirit of the TV*, me faisait part d'une situation identique chez les Waiapi et autre Amérindiens du Brésil. Dans ces années-là, à partir des images tournées dans les communautés, Carelli devait monter lui-même des films qui avaient pour but premier l'obtention des subventions lui permettant de continuer le travail amorcé. Car les Autochtones, eux, aimaient mieux conserver des vidéos intégrales, comme archives communautaires qu'il eût été impensable de charcuter par des coupes.

C'est en 1991 que *Présence autochtone* connut sa première édition. On considérait alors avec étonnement ces drôles de zigotos, c'est-à-dire moi et les collègues qui avions démarré le festival. Une question nous était continuellement posée avec un fort accent d'incrédulité: croyez-vous vraiment que vous aurez un nombre

suffisant de productions vous permettant d'offrir un programme consistant de films et de vidéos année après année? Notre pari – et notre réponse – était que, compte tenu de la nécessité de retrouver une souveraineté visuelle et de la poussée démographique dans les communautés autochtones, des cinéastes allaient forcément apparaître, et ce, alors même que les outils audiovisuels, dont la vidéo légère et la captation numérique, s'avéraient de plus en plus accessibles.

Enjambons les années pour nous projeter dans un autre siècle.

En 2014, à Montréal, autour du Wapikoni mobile, expérience de production vidéo en communautés autochtones du Québec et du Canada, s'est créé le RICAA (Regroupement international de création audiovisuelle autochtone) unissant des festivals, comme *Présence autochtone*, et des associations productrices de vidéos autochtones des trois Amériques (et au-delà). Deux ans plus tard, en 2016, dans l'auditorium de la Grande Bi-

bliothèque et dans le cadre de la vingt-sixième édition de *Présence autochtone*, a été présenté en première mondiale *Le Cercle des nations*, première production issue du RICAA. Ce film choral unit des films tournés indé-

## *Comment produire une représentation de nous-mêmes dans laquelle nous reconnaitrons ce que nous prétendons n'avoir jamais cessé d'être ?*

pendamment dans douze différentes communautés de six pays distincts, illustrant ainsi une pratique culturelle renaissante. En présence d'un parterre international, la projection a constitué un moment fort où s'affichait la résilience des peuples originaires.

À l'automne dernier, de passage à Sao Paulo pour un séminaire sur le cinéma autochtone, avec un regard comparé sur les expériences brésiliennes et québécoises, je suis allé visiter la très prestigieuse biennale d'art qui s'y tient. *Video nas Aldeias* y avait une installation dans laquelle étaient reprises des images tournées par les Amérindiens. Aujourd'hui, il y a un nombre important de titres au catalogue de l'association et les réalisateurs kuikuro, guarani, xavante ou ashaninka, qu'elle a formés et qu'elle continue de soutenir, voient leurs œuvres sélectionnées pour être présentées dans des festivals prestigieux aux quatre coins de la planète.

Au dernier festival de Sundance, les Cris qui, après avoir appris le métier à CBC North, ont fondé à Montréal leur propre boîte de production, REZolution Pictures, ont reçu un prix pour le documentaire *Rumble: The Indians Who Rocked the World*.

Alors pourrait-on conclure, oui, le cinéma autochtone existe bel et bien aujourd'hui. Mais voyons encore.

Nous parlons ici, sans l'avoir définie, de souveraineté visuelle, un concept que j'emprunte à Michelle H. Raheja<sup>1</sup>.

C'est la capacité pour un groupe de produire des images dans lesquelles les membres vont se reconnaître et via lesquelles chacun d'entre eux sera reconnu par les autres, soit le pouvoir de créer une culture audiovisuelle propre qui devient marqueur identitaire.

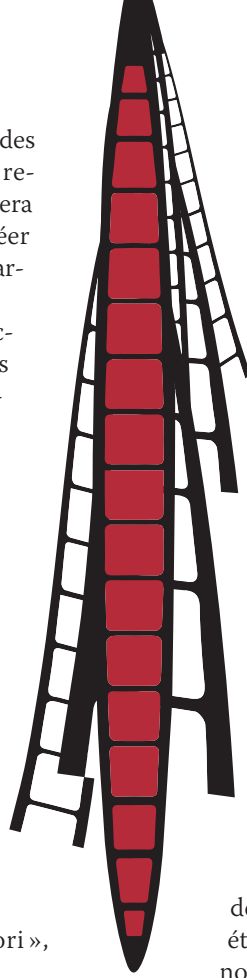
On comprendra que le contrôle de la production et de la réalisation par des Autochtones eux-mêmes, s'il constitue une condition première d'exercice de cette souveraineté visuelle, ne suffit pas en lui-même à remplir la commande. Les productions autochtones doivent se démarquer des films qui portent un regard extérieur sur les réalités des peuples premiers. Les cinéastes des Premières Nations sont donc condamnés à l'originalité s'ils veulent se prévaloir du titre de cinéaste autochtone. L'authenticité et l'enracinement dans un groupe et une culture doivent se lire dans le travail de création de l'artiste et du producteur.

L'origine de l'image enregistrée, selon André Bazin, se retrouve dans le masque mortuaire moulant le visage du défunt, donc dans un désir d'immortalité individuelle. « All photographs are memento mori », écrivait pour sa part Susan Sontag.

Le rapport qu'on entretient avec la mort – et le statut qu'on donne aux images des défunts – est constitutif de toute culture. Les films réalisés par des Aborigènes australiens portent l'avertissement que le spectateur pourrait être exposé à des images de personnes décédées.

Image surgie d'entre les morts, l'Ancien, un squelette vieux de huit mille ans qui a été exhumé des rivages de la rivière Columbia en 1996, va enfin être inhumé selon les rituels appropriés. Ce dénouement fait suite à une longue controverse où des scientifiques américains, suivis en cela par les tribunaux, ont rejetés les affirmations des Autochtones qui voyaient là la dépouille d'un de leurs ancêtres. L'Homme de Kennewick, comme on l'avait baptisé dans les sphères savantes, aurait été, selon sa configuration crânienne et faciale, un Caucasien. Un moulage de sa tête est devenu iconique. Or, des tests génétiques récents auront finalement clos le débat: l'Ancien est bel et bien un parent génomique des Amérindiens qui pourront donc maintenant procéder à une digne inhumation de leur lointain aïeul.

Un autre exemple de la constante négation de l'histoire orale et de l'effacement des traces mnésiques aura cherché à « invisibiliser » les peuples autochtones dans les représentations du passé aussi bien que dans celles du présent. Un processus encore en cours: ainsi ne cherchez pas la programmation d'APTN – le réseau télévisuel des peuples autochtones – dans la grille-horaire publiée par *Le Devoir* ou *La Presse*. Le canal n'existe pas selon



l'information qui est donnée aux lecteurs. Dans les westerns, on aura fait jouer les rôles d'Amérindiens à des acteurs grimés. En Amérique, l'Amérindien est ainsi lui-même devenu un masque mortuaire puisque voué à l'extinction, simple figure allégorique pouvant aisément être représentée par n'importe qui. Bref, nous avons été joués.

Maintenant le défi est double: comment *déjouer* les ressorts sociaux complexes qui assurent la pérennité des images stéréotypées dans lesquelles est toujours verrouillée l'identité autochtone de l'Autochtone? Et comment produire une représentation de nous-mêmes dans laquelle nous reconnaitrons ce que nous prétendons n'avoir jamais cessé d'être?

Il n'y a pas de réponses toutes faites. Mais je constate une chose: les films autochtones qui ont véritablement marqué les dernières décennies portent dans leur trajectoire ce questionnement existentiel.

Dans *Smoke Signals*, Victor Joseph va chercher les cendres de son père récemment décédé, qui avait fui la réserve alors que son fils était encore enfant et dont on n'avait pas eu de nouvelles depuis. C'est une photo de famille que Victor découvre, dans une scène pleinement chargée de symbole, en entrant dans la roulotte qui a été le dernier domicile de son père, habitacle qu'il va ensuite brûler dans un geste d'adieu.

Et c'est Atanarjuat, qui surgit de la *chambre noire* ensanglantée qu'est la tente où git son frère assassiné (de ce dernier, on ne verra pas la dépouille), qui court éperdument sur l'écran blanc de la banquise et qui semble crier au milieu des dangers qui le guettent: désormais, l'écran nous appartient.

1. Michelle H. Raheja, *Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner)*, *American Quarterly*, vol. 59, no 4, décembre 2007, pp. 1159-1185.

Réalisateur et animateur culturel, l'Innu **André Dudemaine** a collaboré à de nombreux projets d'éducation populaire en Abitibi-Témiscamingue et réalisé plusieurs émissions de télévision. Président et co-fondateur de la Semaine de cinéma régional en Abitibi-Témiscamingue (1975), il a été successivement rédacteur à la revue *L'Artère*, rédacteur en chef et fondateur de la revue *Terres en vues* puis chargé du cours *First Nations and Film* à l'Université Concordia. Il a enfin reçu de l'Assemblée nationale du Québec le prix Jacques-Couture pour le rapprochement interculturel (2002).