

# LA NOUVELLE VAGUE AUTOCHTONE : CINÉMA ET SOUVERAINETÉ CULTURELLE EN AMÉRIQUE DU NORD

par Sophie Gergaud,

Docteure en anthropologie visuelle, programmatrice indépendante spécialisée en cinémas autochtones.

**« Les histoires autochtones sont tellement riches ! Elles contiennent tellement d’amour, de revanche, d’actions, d’aventures, de monstres... On retrouve dans les récits autochtones tout ce que les gens aiment au cinéma. Il est temps que nous diffusions nos propres histoires à une échelle aussi importante que celle des autres. » - Jesse Wente (Ojibwé).**



*Reel Injun*, de Neil Diamond.

La confusion est fréquente : un film sur les peuples autochtones est souvent considéré, à tort, comme un *film autochtone*. Pourtant, les deux sont loin d’être équivalents : seul un film dont les postes-clés du processus créatif sont occupés par des professionnel·le·s autochtones peut leur permettre d’en maîtriser de manière effective le récit. C’est cette garantie du plein exercice de leur souveraineté culturelle et du respect du droit à l’autoreprésentation qui lui est attaché qui qualifie un film d’autochtone<sup>1</sup>. C’est aujourd’hui le véritable enjeu de cette cinématographie et c’est encore un combat quotidien.

Depuis le début du cinéma, les Autochtones ont très rarement pu parler en leur nom, n’existant sur pellicule que par l’image que la culture dominante a été en capacité d’en donner. Or nombre de chercheur·e·s s’accordent pour dire qu’en matière de représentations des Autochtones à l’écran, les efforts de réalisme font figure d’exception tandis qu’on retrouve souvent dans les films « à thématique autochtone » la même structure narrative dissimulée sous des habillages différents

qui, seuls, procurent l’apparence du changement<sup>2</sup> – un phénomène que documente très bien le long métrage *Reel Injun* (2009) dans lequel le réalisateur cri Neil Diamond explore un siècle de représentations stéréotypées des « Indiens » au cinéma.

Les récits sur les Autochtones au cinéma ont tendance à les condamner au passé et à se focaliser sur leurs « manques » ; ils décrivent trop rarement leurs forces, la richesse de leurs contributions au monde qui les entoure ou leur complexité et leur vitalité contemporaines. C’est notamment afin de répondre à ce besoin de visibilité et de rééquilibrage des représentations que les cinémas autochtones ont émergé. Ils ont ouvert une porte salutaire pour sortir de ces « réserves virtuelles »<sup>3</sup> aux perspectives limitées et ont peu à peu formé ce que Jesse Wente (Ojibwé), critique et programmateuse de cinéma, a qualifié de « Nouvelle vague autochtone »<sup>4</sup>. S’il instaure une équivalence d’excellence avec le cinéma d’auteur français, Wente reconnaît cependant la spécificité du contexte autochtone dans le déplacement du point de rupture qu’il opère. Contrairement à Godard, Varda ou Truffaut

qui allaient à contre-courant d’un certain académisme du cinéma français, la Nouvelle vague autochtone mise sur la continuité intergénérationnelle, les jeunes cinéastes s’inspirant de leurs aîné·e·s, comme Alanis Obomsawin (Abénakise), Zacharias Kunuk (Inuk) ou encore Willie Dunn (Mik’maq) qui signe en 1968 le poignant et inoubliable *The Ballad of Crowfoot*<sup>5</sup>. Le courant en contrepoint duquel la Nouvelle vague autochtone se forge est en revanche le cinéma classique occidental dans son ensemble. Il s’agit de « se défaire des modes et des représentations médiatiques et cinématographiques occidentaux ayant trop longtemps effacé les peuples autochtones, sur les plans réel et figuré. [...] Il est donc question d’une autochtonisation du cinéma, et non pas simplement de l’intégration de cinéastes autochtones dans le monde du cinéma occidental dominant »<sup>6</sup>. Ce mouvement artistique spécifique s’attache à ce que les modes de narration se fassent davantage le reflet de l’histoire et des traditions des peuples auxquels les artistes appartiennent.

## RÉTABLIR LA VÉRITÉ : LE DOCUMENTAIRE ENGAGÉ

Le documentaire a longtemps été la forme privilégiée : plus abordable en termes de technique, de logistique et de financement, il permet aux Autochtones de donner leur point de vue sur des événements historiques et de contrebalancer un discours dominant qui ne correspond pas à leur vécu. Être en mesure de filmer le réel, c'est aussi garantir que les faits et les luttes en cours soient documentés selon leur perception. *You are on Indian Land*, réalisé en 1969 par Michael Kanentakeron Mitchell (Kanyen'kehâ:ka) et l'un des premiers films autochtones canadiens, documente la mobilisation sur le territoire d'Akwesasne, afin de défendre des droits garantis par traité en train d'être bafoués. De même, *Kanehsatake : 270 ans de résistance*, qu'Alanis Obomsawin tourne en 1990 pendant la crise d'Oka au Québec<sup>7</sup>, est filmé depuis les barricades, aux côtés des Kanyen'kehâ:ka (Mohawk). Il livre leur point de vue sur le conflit et offre un contraste frappant avec les reportages télévisés de l'époque. Il a largement contribué à changer la façon dont cet événement marquant de l'histoire canadienne contemporaine a été perçu et les rushes tournés par Obomsawin ont, depuis, acquis un statut d'archives sur le sujet.

À bientôt 91 ans, Obomsawin réalise actuellement son 55<sup>e</sup> film et mesure l'étendue des changements depuis le début de sa carrière à la fin des années 1960 : aujourd'hui, la production autochtone d'Amérique du Nord brille par sa richesse formelle et la variété de ses sujets. Kim O'Obomsawin (Abénakise) fait partie des documentaristes qui naviguent avec aisance du sombre et tragique *Ce silence qui tue* (2018), sur les femmes autochtones disparues et assassinées, au paisible et lumineux *Je m'appelle humain* (2020), portrait intime de la poétesse innue Joséphine Bacon, tout en contribuant à repousser les limites du genre (*Laissez-nous raconter*, projet multimédia en cours de développement). Dans un style aussi percutant que déterminé, la réalisatrice Alethea Arnaquq-Baril



*The Ballad of Crowfoot*, de Willie Dunn.

(Inuk) profite de ses documentaires pour inviter les Inuit à la table des débats internationaux et garantir que leur voix, peu médiatisée, y soit enfin entendue. Dans *Inuk en colère* (2016), sur la question controversée de la chasse au phoque, elle dénonce les campagnes de désinformation orchestrées par des ONG internationales et en explique les conséquences dramatiques sur la précarité alimentaire et la survie économique des Inuit.

## L'ART DU RÉCIT UNIVERSEL

Documentariste audiovisuelle à ses débuts, Sonia Bonspille Boileau (Kanyen'kehâ:ka) se distingue ces dernières années par ses œuvres de fiction. Avec *Le Dep* (2015), elle raconte dans un huis clos tendu l'histoire d'un braquage de supérette. Même si celui-ci se déroule en territoire autochtone et que les blessures du passé colonial demeurent constitutives du récit, ces deux éléments n'en sont que la toile de fond et laissent l'intrigue familiale se développer au premier plan. Car décoloniser sa pratique cinématographique, c'est aussi pour les cinéastes autochtones revendiquer son droit à l'art du récit universel. C'est s'affranchir des attentes et des normes occidentales, et assumer son envie de faire un film pour avant tout raconter une histoire humaine. Depuis *Phoenix Arizona* (1998), l'un des premiers du genre qui constitue un véritable tournant dans l'histoire du cinéma amérindien<sup>8</sup>, c'est toute la dynamique de pouvoir et de domination interethnique qui se trouve remise en question. Des films plus récents, comme ceux de Sterlin Harjo (Creek/Seminole), en sont les dignes héritiers : de *Four Sheets to the Wind* (2007) à *Mekko* (2015), en passant par *Barking Water* (2009), ses fictions racontent des histoires aux références culturelles fortement ancrées dans les communautés amérindiennes de l'Oklahoma mais faisant écho à des sentiments universels.

1 - Cet article reprend les grands axes que j'ai développés dans l'ouvrage *Cinéastes autochtones, la souveraineté culturelle en action* (2019). Sur les enjeux et débats autour de la définition d'un film autochtone – définition imparfaite et inévitablement vouée à évoluer – voir pp. 17-28. Voir également le guide *On-Screen Protocols and Pathways* (2019) qui revient sur cette définition.

2 - Pour une analyse plus complète des éléments sémantiques de ces films, que j'ai regroupés au sein du « sur-genre de film d'Indiens », voir Gergaud 2019, pp. 29-86.

3 - Le concept de « réserves virtuelles » a été développé par Raheja dans son ouvrage *Reservation Reelism* (2010). Il fait écho aux réserves, ces portions de territoires délimitées par traités au XIX<sup>e</sup> siècle, et représente ces « lieux imaginaires et imaginatifs » qui réunissent tout un ensemble d'images visuelles déformantes imposées comme seule réalité valable et héritées en particulier du cinéma (Raheja, p. xii).

4 - *Bergstorm* 2015. Voir aussi Gergaud 2023a.

5 - Quand il réalise *The Ballad of Crowfoot*, considéré comme le premier vidéo-clip canadien, Dunn fait partie de l'Indian Film Crew, la première équipe de production entièrement autochtone de l'Office national du film du Canada. Voir Gergaud 2022.

6 - Dudemaine et al. 2020, pp. 2-4.

7 - Du 11 juillet au 26 septembre 1990, la crise d'Oka voit s'opposer des manifestant-e-s kanyen'kehâ:ka et des forces de l'ordre canadiennes. Elle est déclenchée par un projet d'expansion de terrain de golf sur des terres de Kanehsatake où se trouve un cimetière kanyen'kehâ:ka.

8 - *Phoenix Arizona*, de Chris Eyre (Cheyenne/ Arapaho) et Sherman Alexie (Spokane), est le premier film réalisé, écrit, co-produit et entièrement joué par des Autochtones à être distribué dans le circuit commercial et à y rencontrer une vraie réussite au box-office. Pour en savoir plus, voir J. Hearne 2012 et Gergaud 2019, pp. 158-167.



*Dislocation blues*, de Sky Hopinka.



*Slash/Back (Horreur boréale)*, de Nyla Innuksuk.

## S'AFFRANCHIR DES EXPLICATIONS ET DES DIKTATS DE GENRE

Exercer sa souveraineté narrative en tant que cinéaste autochtone, c'est également s'affranchir du besoin de sans cesse devoir tout expliquer pour rendre sa propre culture intelligible. Un corpus de plus en plus vaste se fait jour, offrant des films qui se concentrent davantage sur l'interpellation des sens et se préoccupent moins de déconstruire l'éternelle distorsion des représentations des Autochtones au cinéma. Le travail de Sky Hopinka (Ho-Chunk/Pechanga) en fait partie. Dans *Dislocation Blues* (2017), tourné lors des mobilisations anti-pipeline de Standing Rock en 2016, il combine pratique documentaire et forme expérimentale, s'écartant volontairement des images diffusées en boucle à la télévision ou sur les réseaux sociaux. N'offrant aucune contextualisation, ses films peuvent surprendre mais il s'agit pour lui de céder la place à des expériences personnelles autochtones qui ont peu l'occasion de s'exprimer.

Exercer sa souveraineté narrative, c'est aussi revendiquer le droit d'embrasser des genres et des styles filmiques considérés *a priori* comme non autochtones. Nyla Innuksuk (Inuk) et Jeff Barnaby (Mik'maq) ont ainsi récemment investi avec succès et délectation le genre du film d'horreur avec respectivement *Slash/Back* (2022)

et *Blood Quantum* (2019)<sup>9</sup>. Sydney Free-land (Diné) est quant à elle aussi efficace quand elle crée des fictions inspirées de sa communauté d'origine (*Drunktown's Finest* - 2014) que lorsqu'elle réalise des épisodes de séries populaires aux thématiques non autochtones (*Chambers*, *Grey's Anatomy* ou *Heathers*). En naviguant entre les genres et en transgressant au passage les rôles prédéfinis, elle montre que faire des films « sur soi », c'est aussi partager le regard qu'on porte sur le monde, quel qu'il soit.

## RÉINVENTER LES IMAGINAIRES

Gerald Wilkinson (Cherokee/Catawba) le soulignait déjà en 1974 : « en tant que consommateurs de médias, les Amérindiens se trouvent dans une position particulièrement préjudiciable. Nous consommons les pensées des autres sur nous-mêmes et sur le monde »<sup>10</sup>. C'est pourquoi les communautés autochtones se sont mises à créer leurs propres contenus jeunes publics : elles maintiennent ainsi la transmission de leurs récits immémoriaux et de leurs valeurs, dans leurs propres langues, et représentent visuellement les territoires ancestraux, dans les imaginaires des tout-petits. C'est le cas des œuvres de Taqqut, société de production inuit dont les courts métrages d'animation comme *L'Orphelin* et *l'ours polaire* (2014) ou *Arctic Song* (2022) rencontrent un grand succès à l'international.

Quel que soit le public concerné, les cinéastes autochtones ont toujours valorisé la richesse linguistique de leurs communautés. Dans *Biidaaban : First Light* (2018), Lisa Jackson (Anishnabe) a investi son esthétique futuriste de sonorités émanant de la nature mais également de mots en wendat, anishinaabemowin et kanyen'kehá, les seules langues qui parcouraient autrefois le territoire de Tkaronto/Toronto où se déroule l'intrigue<sup>11</sup>. Au sein des futurismes autochtones, mouvement dans lequel cette œuvre en réalité virtuelle s'inscrit, les différentes langues vernaculaires qui existent depuis des milliers d'années, mais qui manquent cruellement sur nos écrans depuis plus de cent ans, s'animent à nouveau dans un avenir décolonisé. C'est également le cas dans *Trois mille* (2017), court métrage poétique et lumineux qui combine plusieurs temporalités : en mélangeant images d'archives et séquences animées, Asinnajaq (Inuk) façonne pour sa communauté d'Inukjuak un avenir empli d'espoir.

En interrogeant ce que signifie être autochtone dans le futur, qui les peuples autochtones *veulent et peuvent être*, les futurismes autochtones en tant que mouvement artistique montrent à quel point la créativité autochtone peut être puissante, prolifique et différente. Ils deviennent alors un outil de lutte efficace au service de la souveraineté visuelle, du droit à l'autodétermination et à l'imagination de soi – et du monde.



*Blood quantum*, de Jeff Barnaby.

## « CE NE SONT PAS LES TALENTS QUI NOUS MANQUENT, NI LES COMPÉTENCES. CE SONT LES OPPORTUNITÉS »

Les cinémas autochtones sont un secteur florissant dont la qualité artistique est de plus en plus reconnue à l'international. Mais ce dynamisme ne doit pas faire oublier les nombreux défis qui sont encore loin d'être résolus. Aux États-Unis, aucun fonds public n'est dédié à la production autochtone et la filière peine à se structurer. Au Canada, où des dispositifs spécifiques d'appui à la création existent, l'Indigenous Screen Office a cependant appris avec stupeur en début d'année que la part fédérale de ses financements ne serait pas renouvelée... Une perte de 13 millions de dollars par an qui menace l'avenir de cet organisme autochtone indépendant (pourtant créé en 2017 avec un mandat explicite du gouvernement pour soutenir la souveraineté narrative autochtone) et qui met à mal les décennies de lutte et de sensibilisation qui ont mené à sa mise en place. De quoi fortement affaiblir la double mission qu'il s'est donnée : professionnaliser le secteur cinématographique autochtone et promouvoir une meilleure collaboration avec les équipes de production non autochtones, grâce notamment au développement de protocoles respectueux des communautés au sein desquelles les tournages ont

lieu mais aussi en favorisant le recours aux artistes et technicien-ne-s autochtones dès l'écriture des projets – l'industrie ayant plutôt tendance à ne les solliciter qu'en tant que consultant-e-s, simplement invité-e-s à « corriger » et à amender a posteriori ses récits. La souveraineté visuelle et narrative demeure un combat quotidien, une résistance incessante à l'exploitation et la dépossession, mais elle implique également un renversement prometteur des relations de pouvoir. Comme le déclarait Jesse Wenté lors d'un entretien pour CBC en 2018, « ce ne sont pas les talents [autochtones] qui manquent, ni les compétences. Ce sont les opportunités ».

Retrouvez les références citées dans ce texte sur : <https://delaplumealecran.org/spip.php?article362>



9 - Pour une analyse de *Blood Quantum*, voir Gergaud 2023b.

10 - Wilkinson, p. 6.

11 - Pour une analyse plus détaillée de *Bidaaban : First Light*, voir Gergaud 2023b et Gergaud 2019, p. 186.

## POUR ALLER PLUS LOIN...

Le livre de Sophie Gergaud *Cinéastes autochtones, la souveraineté culturelle en action* (éditions Warm, 2019) est disponible à la librairie éphémère du festival.

### RUMBLE Radio ! : l'émission des musiques autochtones contemporaines.



© DE LA PLUME À L'ÉCRAN (D'APRÈS L'ÉCRAN ORIGINAL DE STEVEN LUDD POUR RUMBLE RADIO)

Des chants traditionnels au hip-hop, en passant par le R&B, le reggae et les rythmes endiablés de pow-wows électriques, RUMBLE Radio ! a pour but de faire découvrir des générations d'artistes autochtones qui reviennent, à travers leurs compositions originales, la vitalité et la contemporanéité de leurs cultures ancestrales, sans cesse renouvelées.

### Ciné Alter'Natif - l'Émission : le rendez-vous des cinémas venus d'ailleurs mais qui parlent et peuvent plaire à tout le monde



© DE LA PLUME À L'ÉCRAN

Aux quatre coins du globe, la production cinématographique autochtone est en plein boom depuis deux décennies. Pourtant, très peu de films arrivent à se frayer un chemin jusqu'aux salles françaises. Forte de près de 15 ans d'expérience au contact des artistes et des festivals de films autochtones, De la Plume à l'Écran s'attache à mieux faire connaître la diversité et la bouillonnante créativité de ces cinémas. Alliant contenu rédactionnel et reportages, l'émission offre un montage d'interviews de personnalités importantes et de chroniques (portraits, analyses de films clés, sélections thématiques en fonction de l'actualité autochtone, partage de ressources). Ciné Alter'Natif - l'Émission est le direct prolongement du Festival Ciné Alter'Natif, créé en 2009 par De la Plume à l'Écran et entièrement dédié aux films réalisés et/ou produits par les peuples autochtones.

Deux émissions produites, animées et réalisées par Sophie Gergaud pour De la Plume à l'Écran et diffusées sur Jet FM.