

Le cinéma des Indiens

Gilles LAPRÉVOTTE
Michel LUCIANI

En mars 1973 quelques centaines de Sioux occupent le site «historique» de Wounded Knee dans le Dakota du Sud où eut lieu en 1890 le massacre par les troupes américaines de trois cents des leurs, massacre qui mit fin aux «guerres indiennes». Cette irruption dans le monde contemporain de ceux qui à force de n'être qu'une image de cinéma étaient devenus invisibles fit l'effet d'une bombe. Wounded Knee rappela au monde une existence oubliée, enfouie entre les pellicules de films, où en panoramique et plans généraux, les Indiens n'étaient que force primitive et brutale, élément du décor, entité apte à valoriser le héros pionnier et civilisateur. Aucun peuple n'a été autant présent sur les écrans du monde et nié en tant que tel. Du 12 au 22 novembre 1987, le septième Festival International du Film d'Amiens* était consacré aux Indiens d'Amérique du Nord à travers un historique des images que le cinéma américain en donna du muet à aujourd'hui, du western au film fantastique, du comique à l'ethnographie pour déboucher sur le cinéma des Indiens eux-mêmes.

Les années du *Red Power* ont fait prendre conscience à la minorité indienne de la toute puissance des médias et surtout de l'image. En contrepartie d'une image passiviste et stéréotypée, le «mouvement indien» imposera l'image d'un peuple bien vivant, décidé à poursuivre par d'autres moyens une lutte pour ses droits entreprise deux siècles auparavant. D'une image de fiction, les Indiens passaient à une réalité contemporaine médiatisée, où parfois la représentation cinématographique chevauchait la réalité des faits comme ce fut le cas lors de l'occupation du site de Wounded Knee (les Indiens armés, assiégés par les forces de l'ordre en une image inversée de western). Le cinéma et la vidéo deviennent alors un outil adéquat pour lutter contre l'unique image imposée au monde entier de leur existence (passée) et témoigner sous différentes

formes de leur situation actuelle. Ainsi Sandy Osawa, réalisatrice Makah, exprime la principale préoccupation des cinéastes indiens: «notre problème n'est pas que nous soyons un stéréotype, bien que ce soit la vérité, le vrai problème, c'est que pour les non-Indiens nous soyons invisibles». Le paradoxe est là: visible depuis toujours à travers le western pour mieux être invisible dans la réalité contemporaine.

Depuis une quinzaine d'années, aux USA et au Canada, la communauté indienne s'est à la fois mise à faire ses propres images et à créer des réseaux de production indépendants, des infrastructures de diffusion, télévision ou câble.

Elisabeth Weatherford et Emelia Seubert, responsables du *Film and Video Center* du Musée des Indiens de New York expliquent ainsi cette évolution: «Aux Etats-Unis, dans les années 70, on finança à l'échelle nationale le développement d'équipements éducatifs pour les Indiens tout en encourageant leur participation à l'engagement tribal. Des séries cinéma et vidéo furent réalisées dans différentes régions. Certaines tribus réalisèrent des séries pour l'éducation de leurs propres enfants (*Keeper of the Western Door Series* (1980) de la Nation Seneca)».

Durant cette décennie, les représentants indiens s'unirent au personnel de la télévision publique nationale et formèrent le *Native American Public Broadcasting Consortium* pour fournir une sélection de films sur les Indiens aux stations de télévision. Malheureusement, l'engagement national fut sporadique aux Etats-Unis. Aucun système national ne fut créé pour encourager l'initiative et les réalisations des Indiens. Peu de films furent montrés sur la télévision publique. Par conséquent, non seulement les points de vue des Indiens n'atteignent pas l'ensemble du public, mais les Indiens eux-mêmes ne voient pas sur les médias les films qui les concernent. Certaines tribus produisent leurs propres films vidéo et permettent à leurs communautés de voir leurs propres images. Les productions audiovisuelles des tribus enregistrent les événements locaux, offrant l'occasion de discuter des décisions courantes de la communauté, de célébrer et de conserver le savoir et la pratique des anciens. Des tribus telles que la Mississippi Band of Choctaw Indians, la Muscogee Creek Nation et la Ute Indian Tribe sont des pionniers dans l'établissement de départements audiovisuels, grâce à l'initiative d'individus engagés et malgré un financement souvent limité. De plus, grâce aux moyens de télécommunication — les systèmes de diffusion par câble — les émissions des

*LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM créé en 1980 a une double vocation. Découvrir et faire connaître des cinématographies peu connues ou ignorées, confronter ainsi les identités et les différences. Questionner le cinéma, art de la représentation et souvent du stéréotype, à travers l'image(rie) qu'il a donnée de tel ou tel pays, se «faufiler» entre fascination et analyse, ainsi furent abordés «Black Hollywood» (le noir dans le cinéma américain), «Les Routes du Sud» (l'exotisme dans le cinéma français), «Les Caraïbes»... chacun de ces thèmes s'accompagne d'un volet contradictoire, images réalisées par ceux-là mêmes que le cinéma figea en clichés, cinéma indépendant, cinéma d'auteur, cinéma différent.

tribus sont diffusées localement et vues à la fois par des spectateurs indiens et non indiens.

La programmation de films et de vidéo dans d'autres contextes — festivals, cinémathèques et musées — s'est aussi étendue. Depuis le milieu des années 70, le Festival du Cinéma des Indiens d'Amérique à San Francisco et le Festival du Film et de la Vidéo des Indiens d'Amérique à New York ont fourni un public urbain ainsi que l'occasion de voir les nouvelles œuvres des Indiens d'Amérique. Servant maintenant de centre d'information et de diffusion, le département cinéma et vidéo du Musée des Indiens à New York a élargi le marché pour les productions récentes des réalisateurs indépendants indiens.

Phil Lucas est avec Bob Hicks l'un des précurseurs du cinéma indien. Passionné par la communication en général et le cinéma en particulier il a réalisé de nombreux films pour différentes communautés ou organismes indiens (il est lui Choctaw), dont *THE HONOUR OF ALL* sur l'alcoolisme. En parallèle à ces productions il a conçu et réalisé une série de cinq émissions, *THE GREAT MOVIE MESSACRE* (1980), où il examine la constitution et l'évolution du stéréotype de l'Indien dans le cinéma hollywoodien. Analyse subtile et non dépourvue d'humour, cette série confronte extraits de films et opinions d'acteurs indiens contemporains. Phil Lucas, qui vit à Seattle, travaille actuellement sur un long métrage provisoirement intitulé *ABLE CUE*, une vision de l'après-guerre du Vietnam vue par un jeune dont le père revient des combats.

Les acteurs indiens, dès l'origine du cinéma,

furent «utilisés» même si majoritairement les rôles d'Indiens étaient tenus par des comédiens blancs. Les années 60/70 nous ont permis de découvrir Chief Dan George (*LITTLE BIG MAN*), Will Sampson (*VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOUS — BUFFALO BILL ET LES INDIENS — ORCA...*) et Larry Littlebird qui tient le rôle principal de *HOUSE MADE OF DAWN* (1972), production indépendante adaptant le roman de Scott Momaday, premier prix Pulitzer décerné à un auteur indien. Ce film fait le portrait d'un jeune Indien pueblo pris entre le monde anglo-saxon et les traditions culturelles de sa tribu. Son travail d'acteur à Hollywood qu'il vécu comme «une mauvaise expérience», amène Larry Littlebird à la réalisation de documentaires produits par l'*American Broadcasting Service* sous le titre générique de *THE REAL PEOPLE SERIES* (1975/76) où il filme les Indiens dans leur environnement, celui du monde contemporain et de l'univers ancestral des traditions. Son projet actuel, *THE MAN WHO KILLED THE DEER*, basé sur un roman de Franck Waters est pour lui exemplaire de la volonté des Indiens d'aujourd'hui: parler en leur propre nom et proposer un traitement authentique de leurs propres récits.

La fiction est d'ailleurs largement minoritaire dans la production indienne et cela pour d'évidentes raisons budgétaires, mais aussi, sans doute, parce qu'il y a urgence à témoigner d'une situation méconnue et ignorée volontairement et à transmettre les voies de la tradition à la nouvelle génération, d'où le recours au documentaire. Bob Hicks, qui est Creek-Seminole, créateur de l'*American*



Itam Hakim Hopiit, de Victor Masayesva (1982).



Apache Mountain Spirit.

Indian Theater Company à Tulsa, a réalisé en 1984 *RETURN OF THE COUNTRY*, court métrage de fiction, où le rapport blanc/indien se trouve soudainement inversé dans l'esprit d'un commissaire aux Affaires Indiennes: le président est indien, la réserve blanche, on enseigne aux enfants l'histoire des nations indiennes... Cauchemar qui est aussi une satire à l'humour décapant:

«Si je peux faire rire quelqu'un, il ne se sent pas menacé, donc il va écouter et en même temps, je peux lui dire quelque chose.»

Depuis Bob Hicks a tourné quatre films vidéo pour la communauté Cherokee et cherche le financement pour un long métrage de fiction.

Chaque réalisateur indien est un cas particulier, même si globalement ils forment une entité unie par le même désir: faire enfin leurs propres images. Et cela ne va pas sans difficultés. Arlene Bowman est Navajo. Elle a une formation de photographe et un *Master degree in film* obtenu à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA). *NAVAJO TALKING PICTURES*, son film de fin d'études, est passionnant. Se présentant de prime abord comme un documentaire sur sa grand-mère, il devient en cours de route un douloureux questionnement sur l'identité (celle de la réalisatrice) et sur les raisons et les manières de filmer cette vieille dame qui refuse la caméra, ne parle que navajo alors que Arlene, elle, ne parle qu'anglais. Pour sa réalisatrice, le film devient alors le cordon ombilical, si minime soit-il, avec sa grand-mère et au-delà avec son identité de Navajo. Dérive documentaire, l'observatrice devenant l'actrice de son propre film, *NAVAJO TALK-*

ING PICTURES nous plonge au cœur de l'identité indienne, de sa confrontation avec le monde moderne et aborde le rapport, dans le cas du documentaire, du cinéaste à ce qu'il filme.

Victor Masayesva, lui, a choisi de «travailler dans la tradition, parce que celle-ci joue un rôle important dans la conscience humaine, un rôle durable, avec des implications prophétiques pour les communautés indiennes». Victor vit à Hotevilla en Arizona. Son village, qui veut à tout prix conserver ses traditions pour ne pas déséquilibrer sa relation essentielle au monde, refuse eau courante et électricité. Mais Victor réalise dans une ville voisine, en studio, des images vidéo de synthèse sur ordinateur. Et le cinéma qu'il pratique est l'image même de cette rencontre contradictoire de la tradition Hopi et de la technologie la plus moderne. Ses deux films, *HOPIT*, un court métrage, et *ITAM HAKIM HOPIT*, un moyen métrage, sont de purs poèmes cinématographiques où le réalisme de la vie quotidienne et le lyrisme de la cosmogonie et de la mythologie hopi s'imbriquent en une vision du monde que rendent palpables des images d'une beauté et d'une émotion incomparables. La tradition est pour Victor Masayesva un lien indéfectible avec ses racines et un moyen de plonger directement dans la conscience humaine et son rapport au monde.

Quant au cinéma: «Les réalisateurs indiens sont privilégiés à cet égard, étant harmonisés à la nature prophétique du cinéma qui compresse le temps et l'espace». Le cinéma, l'image, sont le médium idéal pour rendre compte de la richesse de ce lien au temps et à l'espace qui caractérise la vision du



Return of the Country, de Bob Hicks (1984).



The Great Spirit within the Hole, de Chris Spotted Eagle (1983).

monde qu'ont les Indiens et plus particulièrement le peuple hopi. Il travaille à l'heure actuelle à un projet consacré aux clowns hopi; son passage à Amiens aura été aussi l'occasion pour lui d'enrichir son projet en filmant un clown dans le cadre du cirque d'Amiens.

MÈRE DE TANT D'ENFANTS de Alanis Obomsawin (1980), s'ouvre sur un coucher de soleil, un vieil homme chante, berce un bébé. Une Indienne de 19 ans accouche de son troisième enfant dans un hôpital à 627 milles de chez elle. «Avant, le mari savait aider sa femme à accoucher...» Le film se termine sur des images de rassemblement, de powwow: campement de tentes blanches, fête et danses sous «la grande maison». Une vieille Indienne chante devant des enfants, refermant la boucle.

Le montage accumule les témoignages et cerne le problème: les femmes indiennes ont à demi perdu leur identité, ce qui en désespère beaucoup. Les traditions ainsi que la religion préservent la conscience. Être Indienne signifie donc l'apprentissage de la conscience par la pratique des rituels, et d'un savoir trop souvent désappris dans les écoles blanches. Coupées de leurs familles, les femmes indiennes dans le monde blanc ont été l'objet d'une discrimination plus forte que les hommes, comme les métis. La perte de l'indianité va de pair souvent avec une clochardisation.

La préservation des traditions a la structure du cercle sacré, elle est rassemblement, unité, elle permet de transmettre l'héritage culturel des anciens aux plus jeunes: fabrication de paniers, de poupées de feuilles, de sérigraphies modernes à partir de motifs impressionnés sur des pierres par des chasseurs, connaissance des plantes, cérémonies du *tepee*, du riz sauvage. Les chansons incarnent la matière vivante de cet héritage quasi mythologique (ainsi le fantastique chant du petit chien interprété par les gorges de deux femmes, face à face). Le savoir ancien permet l'avenir: ainsi les igloos inuits ont cédé la place à un village sur le lieu sacré de Puvimituc, avec une banque, une radio...

Le titre trouve son sens avec les paroles d'Agatha Marie Goodine: «autrefois, quand le printemps arrivait, tout était si beau... Manitou créa la femme et la fit mère de tant d'enfants». Et 108 années marquent ce visage comme un paysage aux couleurs de la terre.

Le rapport à la terre constitue le sujet du film de Sandy Osawa A NAVAJO FAMILY: UNDER SIEGE (1987). Une famille navajo va être déplacée, elle doit quitter sa réserve. Le hors-champ du film traduit l'ampleur de la cassure: trois des membres de la famille transplantée vont mourir.

Les images s'attachent à montrer la proximité de l'être humain à son sol, dans une histoire gravée sur les rocs depuis des siècles. La religion est intérieure, la matrice en est la terre. A la violence subie répond la douceur des images: des pieds sur le sol, des feuilles, des mains toujours au travail...

La mise en scène fait surgir la violence par des plans de barbelés: l'objet est blessant, mais surtout il sépare, il délimite, il marque une frontière, un enfermement.

Sandy Osawa marque par ses images vidéo le lien indélébile d'une famille navajo avec son espace natal et vital, avec une poésie feutrée du désespoir.

La terre mère est le thème fondamental abordé par les réalisateurs indiens, de façon différente selon les personnalités et l'angle d'approche. Ainsi Chris Spotted Eagle, qui a créé à Minneapolis sa propre maison de production, a consacré deux films aux luttes menées par les Indiens, pour le respect de leurs traditions culturelles et spirituelles.

Les détenus indiens des prisons américaines désespèrent que leur soit reconnue autrement que par le seul texte de la loi, la possibilité de célébrer leurs rites religieux, (THE GREAT SPIRIT WITHIN THE HOLE, 1980.) Exclus de la société, les itinéraires individuels de ces Indiens déviants rencontrent le plus souvent alcoolisme, clochardisation et violence, ajoutés à un profond sentiment d'aliénation. Paradoxalement, le territoire clos de la prison permet, comme le fait la réserve sur un tout autre mode, de regrouper ces individus qui s'ignoraient en tant qu'Indiens, et de faire face aux autorités pénitentiaires comme aux autres prisonniers dans la revendication de leur identité ethnique. Cette revendication passe par la célébration de leurs rites religieux.

Le film intercale donc, dans un certain nombre de prisons, des interviews d'Indiens, les préparatifs de leurs cérémonies et leur déroulement. Une conscience émerge peu à peu, avec un sentiment lucide de retrouver ses racines. L'espoir renaît, effaçant les moqueries ou les suspicions des autres (les autorités testent la pipe sacrée pour vérifier si ce n'est pas de la drogue).

Apparemment classique dans sa facture documentaire, le film incarne, par l'utilisation des formes et des couleurs, un intense exemple de la conscience indienne. Le gris et le bleu terne des espaces carcéraux aux formes rectangulaires, aux angles droits, aux tons froids et impersonnels, dominent comme un raccourci du monde moderne américain. Emergent alors peu à peu des couleurs vives, chatoyantes, multicolores, au sein des formes arrondies comme celles de la tente à sudation, ou comme celles des plumes. Ces formes indiennes rendues à peine sensibles au début du film jaillissent et finissent par envahir le décor désincarné. La petite cour de prison devient alors territoire indien, et sa pelouse anémique retrouve un vert éclatant.

Figure à elle seule du film et de l'identité amérindienne, une image revient comme un leitmotiv: le gros plan d'une serrure de cellule, ou un rectangle enfermant un cercle. Ce cercle prisonnier contient l'espace qui reçoit la clé, comme la perspective de l'ouverture vers un ailleurs.

OUR SACRED LAND évoque les Black Hills, territoire sacré des Indiens des plaines qui leur fut légué à vie par le Gouvernement américain en 1868. Le lieu est menacé, grignoté année par année par l'envie des Blancs (des chercheurs d'or du siècle dernier aux touristes actuels).

Conçu comme un outil de lutte pour la résistance indienne, le film ne ressemble en rien à un «cinéma militant» au sens «coup-de-poing». L'histoire décortiquée s'intègre au mythe de la création par la danse du soleil. Les images n'expriment aucunement la haine, ou une violence quelconque, mais un intense amour pour ces collines aux formes pleines, aux contours arrondis, à la douceur infinie. Les panoramiques caressent longuement cette chair maternelle sacrée, symphonie nuancée et tendre de

vert et de brun. La caméra capte le mystère sacré d'un haut lieu religieux. Le temple des Black Hills efface le temps du film, l'austérité anguleuse de nos fières cathédrales.

* *
*

Le cinéma des Indiens marginalisé de fait (à quand le premier long métrage de fiction réalisé par un

Indien dans des conditions normales de production?) en est encore à ses balbutiements. Ces quelques réalisateurs ne doivent pas cacher que, contrairement à la minorité noire par exemple qui a trouvé aujourd'hui une place dans les images d'Amérique (bonne ou mauvaise), de Eddy Murphy à Spike Lee, la minorité indienne est toujours quasi invisible. Au Festival d'Amiens la trace qu'elle a laissée est profonde et vivace.

