

LE CINÉMA AUTOCHTONE À L'ONF : UN APERÇU



ANGRY INUK (INUK EN COLÈRE)
ALETHEA ARNAQUQ-BARIL



Canada

Le cinéma autochtone à l'ONF : un aperçu

INTRODUCTION

L'Office national du film du Canada (ONF) produit des œuvres sur la vie et l'expérience autochtones depuis le début des années 1940 mais, pendant les trois premières décennies de son existence, il limite le rôle autochtone à celui de sujet cinématographique de films réalisés par des cinéastes non autochtones. Il faut attendre la fin des années 1960, quand le programme *Challenge for Change* introduit une nouvelle approche participative, pour que les Autochtones commencent à filmer leurs propres histoires. Depuis, l'ONF a produit plus de 280 œuvres tournées par des cinéastes inuits, métis et des Premières Nations.

Aujourd'hui, à l'échelle de tous ses studios, l'ONF compte plus d'une vingtaine de projets en cours de réalisation par des cinéastes autochtones et, ces quatre dernières années, ces projets ont représenté 9,5 % de toutes les dépenses de production de l'institution. Mais ces gains ont été remportés de haute lutte.

Les combats menés par les Autochtones au sein de l'ONF reflètent bien les luttes plus vastes engagées sur les plans social et politique pour faire face à l'héritage du colonialisme interne au Canada et aux conséquences de la longue répression fondée sur l'*Acte des sauvages* de 1876.

À la création de l'ONF, en 1939, les attitudes au sein de l'organisation sont à peu près celles de la culture dominante. Les pensionnats indiens — en vertu desquels les enfants, arrachés à leur famille et à leur culture, ont l'interdiction de parler leur langue maternelle — sont encore solidement implantés. De plus, nombre de Canadiens et Canadiennes non autochtones les voient d'un bon œil. Le « système de permis » mis en place oblige les membres des peuples autochtones à obtenir l'autorisation d'un agent des Indiens avant de quitter leur réserve, sans quoi ils risquent l'incarcération. À l'époque, les Autochtones

n'ont pas le droit de vote, pas plus que la liberté de réunion (un droit fondamental), et leur espérance de vie est bien inférieure à la moyenne nationale.

Il importe de comprendre la situation actuelle des cinéastes autochtones à l'ONF à la lumière des anciennes politiques gouvernementales visant explicitement à éliminer toute culture autochtone de la société canadienne. Il faut aussi considérer l'évolution du cinéma autochtone dans le contexte historique plus large de la survie, du militantisme et de la résilience autochtones, une évolution propulsée par des actes de résistance comme la lutte pour les droits civils autochtones des années 1960 et la crise d'Oka de 1990, par les mouvements comme le Constitution Express et Idle No More (Finie l'inertie), par les instances de rétablissement public des faits comme la Commission de vérité et réconciliation (CVR), et par l'œuvre créatrice des artistes et des cinéastes autochtones.

I. REPRÉSENTATION DES RÉALITÉS AUTOCHTONES ET ÉMERGENCE DES VOIX AUTOCHTONES AU SEIN DES STUDIOS DE PRODUCTION ANGLAISE DE L'ONF

À l'ONF, la production est structurée selon des critères linguistiques avec deux programmes parallèles qui évoluent et se développent en fonction de réalités sociohistoriques distinctes. La présente section retrace l'évolution du cinéma autochtone dans le contexte de la production de langue anglaise à l'ONF.

De 1939 à 1967 : visibles, mais sans voix

Quelque 55 films produits par l'ONF durant cette période montrent des sujets autochtones, sans jamais les laisser raconter leurs propres histoires. Laura Boulton, anthropologue et musicologue originaire des États-Unis, réalise plusieurs courts métrages à thème autochtone dans le cadre de *Peoples of Canada (Les peuples du Canada)* (1944) — une série ethnographique regroupant des films tels que *Eskimo Arts and Crafts (L'artisanat esquimau)* et *People of the Potlatch (Les Indiens de la côte ouest)* avec des

titres comme *Poland on the Prairies* et *Ukrainian Dances (Danse ukrainienne)*. Une voix masculine hors champ assure la narration de toute la série, et les participants autochtones ne sont pas nommés individuellement au générique : dans *Eskimo Arts and Crafts*, Boulton appelle collectivement ses sujets « Esquimaux de l'Arctique de l'Est ». Le paternalisme culturel imprègne cette œuvre ethnographique de la première heure, et les sujets autochtones sont invariablement montrés à travers l'objectif de la société eurocanadienne dominante.

Représentations pseudo-historiques et faussement romantiques

Au début des années 1950, l'ONF commence à produire des séries documentaires pour le nouveau média qu'est la télévision. L'une de ces séries, intitulée *Window on Canada*, comprend plusieurs titres sur la culture inuite. *How to Build an Igloo (Comment construire votre iglou)* (Douglas Wilkinson, 1949), un documentaire éducatif passionnant, est encore populaire, mais d'autres films de la série, comme *Angotee: Story of an Eskimo Boy (Angoti : l'enfant eskimau)* (Douglas Wilkinson, 1953), feront l'objet de critiques pour avoir présenté la vie inuite sous un jour faussement romantique et historique et avoir donné l'image d'un peuple figé dans le temps, d'une culture vouée à la disparition.

Discours visant l'assimilation et pensionnats indiens

Durant toute cette période, l'ONF produit souvent des œuvres de commande pour divers ministères du gouvernement fédéral. Il s'agit là d'un véhicule idéal pour transmettre les messages officiels de l'État et, ce faisant, promouvoir les politiques fédérales en matière de commerce, d'agriculture et autres. Les films comme *No Longer Vanishing (Renouveau indien)* (1955) et *Northern Schooldays* (1958) assurent activement la promotion des pensionnats indiens ainsi que du caractère souhaitable et inévitable de l'assimilation.

En 2016, le spécialiste du cinéma Joel Hugues publie sa thèse, intitulée *Film Exhibition*

at *Indian Residential School, 1930-1969*. Il y explique que certaines des productions les plus choquantes financées à même les deniers publics, comme *No Longer Vanishing*, étaient présentées aux enfants des pensionnats indiens, régulièrement visités par les projectionnistes itinérants de l'ONF qui assuraient la tournée dans les circuits ruraux. Hugues soutient que, en ciblant ainsi les enfants autochtones, l'ONF aura été complice de la promotion du « programme et de l'idéologie de génocide culturel » des pensionnats indiens¹.

Pete-qui-va-tout-seul prend la parole

À cette époque, certains films réalisés par des cinéastes non autochtones laissent entrevoir un changement d'optique dans la représentation de l'expérience autochtone et le degré auquel le sujet est autorisé à s'exprimer lui-même. Mentionnons entre autres *Circle of the Sun (Le soleil perdu)* (1960), de Colin Low, dans lequel la voix du narrateur omniscient qui ouvre le film est remplacée en cours de route par celle de Pete-qui-va-tout-seul. Il s'agit là d'un des premiers sujets autochtones à raconter sa propre histoire dans une production de l'ONF.

Challenge for Change : l'aube d'une nouvelle ère

Le changement se poursuit en 1967 avec la création de *Challenge for Change*, un programme participatif dont la vocation consiste à mettre le cinéma et les médias au service du changement social.

Au cours de sa première année d'existence, le programme produit plusieurs films visant à promouvoir le dialogue avec les Autochtones. Ces « Indian Dialogue films » constituent un moyen, espère-t-on, de lutter contre la pauvreté dans ces communautés. Parmi ces films, mentionnons *Indian Dialogue* (David Hughes, 1967), *Indian Relocation: Elliot Lake* (David Hughes et D'Arcy Marsh, 1967) et *Pow Wow at Duck Lake* (David Hughes,

¹ Joel Hughes, *Film Exhibition at Indian Residential School in Canada, 1930-1969*, thèse de doctorat, Université Concordia, 2016, p. 3 (traduction libre).

1967), l'une des premières productions de l'ONF à donner la parole à des Autochtones qui font la critique du régime des pensionnats. Ce film témoigne d'un rassemblement à Duck Lake, en Saskatchewan, auquel participent de jeunes militants comme le poète ojibwé Duke Redbird et Harold Cardinal, chef cri qui attirera bientôt l'attention du pays en signant le « Livre rouge ». Ce dernier est une réplique critique au Livre blanc de 1969, la proposition controversée — et ultimement vouée à l'échec — par laquelle le gouvernement fédéral ambitionne d'éliminer le statut juridique distinct des Autochtones. *Pow Wow* montre aussi le militant métis Howard Adams, qui dénonce l'idéologie raciste des pensionnats indiens. L'essence de son message tient dans l'idée que les pensionnats sont une forme de ségrégation, d'apartheid, et qu'ils reposent sur le principe selon lequel les hommes *ne naissent pas* tous égaux.

Encounter with Saul Alinsky – Part 2: Rama Indian Reserve (Peter Pearson, 1967) est un autre film des débuts du programme *Challenge for Change* qui illustre la montée du militantisme autochtone : des jeunes de la Première Nation des Chippewas de Rama discutent de la *Loi sur les Indiens* avec Saul Alinsky, organisateur communautaire et auteur de *Rules for Radicals (Manuel de l'animateur social)* (1971). Même si le film vise à promouvoir le dialogue, on lui reproche tout particulièrement sa « surdité culturelle ». Le critique D. B. Jones le décrit comme « un remarquable exemple de non-communication interculturelle² » en soulignant combien l'impatience et l'agressivité d'Alinsky sont en rupture avec la culture de ses interlocuteurs autochtones, qui ne sont pas désignés par leur nom.

En septembre 1968, à une projection interne de l'ONF, la militante mohawk Kahn-Tineta Horn parle des faiblesses qui caractérisent les films sur le dialogue avec les Autochtones. Tout en louant l'ONF de tenter de faciliter la communication entre les deux communautés, elle soutient que « si l'objectif est de communiquer, la communication n'existe que dans un de ces quatre films. Qui plus est, la communication ne s'adresse

² Michelle Stewart, *The Indian Film Crews of Challenge for Change: Representation and the State*, Revue canadienne d'études cinématographiques, automne 2007, p. 54-55.

qu'aux Blancs³ ».

L'Indian Film Crew

En 1968, George Stoney, producteur exécutif de *Challenge for Change* qui deviendra par la suite l'un des pères de la télévision communautaire aux États-Unis, crée l'Indian Film Crew (IFC) et donne enfin à une première génération de cinéastes autochtones l'occasion de raconter ses propres histoires et de montrer à l'écran ses préoccupations selon ses propres perspectives. Stoney explique : « Les cinéastes de l'ONF avaient la nette impression que trop de films “sur” les Indiens étaient entièrement réalisés du point de vue des Blancs. Quel éclairage différent les Indiens apporteraient-ils s'ils commençaient à tourner leurs propres films⁴ ? »

Parrainée conjointement par la Compagnie des jeunes Canadiens (CJC), organisme bénévole du gouvernement fédéral, et le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, l'IFC est active de 1968 à 1970 et offre une formation à sept cinéastes autochtones (six hommes et une femme). En 1971, l'Indian Film Crew devient l'Indian Film Training Program (IFTP). Cette nouvelle mouture met plus l'accent sur la formation et les débouchés professionnels que sur l'expression des points de vue autochtones. Le programme est en vigueur jusqu'en 1973 et forme six participants à l'échelle du pays.

Michael Kanentakeron Mitchell, un Mohawk d'Akwesasne ayant pris part à l'IFC et à l'IFTP, décrit l'expérience : « Nous ne possédions pas les compétences techniques des cinéastes chevronnés, mais nous avons des tas de nouvelles idées sur la façon de faire des films. Par le cinéma..., nous avons propagé le message que nous ne voulions plus être les Indiens du Canada... Nous nous sommes mis à promouvoir une autre attitude consistant à tenir compte de qui nous étions et de notre place dans ce pays⁵. »

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Lettre de George Stoney, producteur exécutif, *Challenge for Change*, 3 janvier 1972 (traduction libre).

⁵ *Screening Culture*, sous la direction de Heather Norris Nicholson, Lexington Books, 2003, p. 128 (traduction libre).

The Ballad of Crowfoot

En 1968, l'IFC lance sa première production, ***The Ballad of Crowfoot***, réalisée par le cinéaste et chanteur folk micmac Willie Dunn. Proposant un montage créatif d'images d'archives sur un air original de Dunn, le court métrage rend hommage au chef des Pieds-Noirs. On désigne souvent ce film comme le premier vidéoclip au Canada. ***Who Were the Ones?*** (Michael Kanentakeron Mitchell, 1972), autre film populaire et largement distribué de l'IFC, adopte la même approche : faire valoir le point de vue autochtone sur la colonisation à l'aide d'illustrations inédites et d'une autre chanson originale de Dunn, interprétée cette fois par Bob Charlie.

You Are on Indian Land

You Are on Indian Land (Vous êtes en terre indienne) (1969) est l'un des films les plus marquants et les plus vus de l'IFC. Initialement attribué à Mort Ransen, mais officiellement reconnu comme une œuvre de Michael Kanentakeron Mitchell en 2017, ce témoignage en cinéma-vérité relate le blocage du pont qui relie le Canada aux États-Unis et qui traverse la réserve d'Akwesasne. Largement diffusé dans les communautés autochtones des deux côtés de la frontière, il contribue à modifier la perception du grand public à l'égard des peuples autochtones. L'American Indian Movement (AIM) le présente d'ailleurs durant son occupation d'Alcatraz en 1969-1970. Et le film est encore projeté dans les programmes de cinéma et d'études autochtones dans toute l'Amérique du Nord.

Parmi les autres titres importants réalisés dans le cadre de l'IFC, mentionnons ***These Are My People*** (Roy Daniels, Willie Dunn, Michael Kanentakeron Mitchell et Barbara Wilson, 1969) — le tout premier film tourné par une équipe entièrement autochtone — et ***The Other Side of the Ledger: An Indian View of the Hudson's Bay Company (La face cachée des transactions)*** (Martin Defalco et Willie Dunn, 1972), narré par George Manuel, président de la Fraternité nationale des Indiens.

De 1973 à 1991 : le cinéma autochtone s'enracine

En 1973, Michael Kanentakeron Mitchell, alors producteur délégué à l'IFTP, propose la création d'un « studio indien » dirigé par des Autochtones. Il faudra attendre encore 18 ans avant la mise en place du Studio One mais, entre-temps, le cinéma autochtone s'enracine à l'ONF. Parmi les cinéastes autochtones qui y travaillent alors, on compte : Alanis Obomsawin (*Christmas at Moose Factory*, 1971 ; *Incident at Restigouche* [*Les événements de Restigouche*], 1984) ; Moshá Michael (*Natsik Hunting* [*La chasse au phoque annelé*], 1975) ; Raymond Yakeleya (*The Last Mooseskin Boat*, 1982) ; Carol Geddes (*Doctor, Lawyer, Indian Chief*, 1986) ; et Gil Cardinal (*Foster Child*, 1987).

Alanis Obomsawin : « la première dame du cinéma autochtone »

L'artiste de la scène et militante abénaquise Alanis Obomsawin arrive à l'ONF en 1967. Initialement engagée par Robert Verrall à titre de consultante, elle est la première cinéaste autochtone à devenir membre du personnel. On la reconnaît désormais comme l'une des plus éminentes réalisatrices autochtones au monde et son œuvre extraordinaire comprend à ce jour 49 films — dont le documentaire phare *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (*Kanehsatake – 270 ans de résistance*) (1993). Lauréate de multiples distinctions, tant à l'échelle nationale qu'internationale, elle est saluée comme « la première dame du cinéma autochtone » par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York dans le cadre d'une rétrospective organisée en 2008. L'ONF demeure le port d'attache où elle poursuit sans répit sa mission de documentariste déterminée à raconter des histoires autochtones d'un point de vue autochtone. « Toute ma vie, mon principal intérêt a été l'éducation, parce que c'est par l'éducation qu'on se développe, qu'on fait l'apprentissage de la haine ou de l'amour⁶ », déclare Mme Obomsawin.

Cinéastes autochtones et multiculturalisme officiel

⁶ Alanis Obomsawin, *For 150 years, people have been told lies about Canada's history*, tiff.net, 2017 (traduction libre).
www.tiff.net/the-review/for-150-years-people-have-been-told-lies-about-canadas-history/

En 1971, le Canada est le premier pays au monde à adopter une politique officielle de multiculturalisme. Les universitaires comme Heather Norris Nicholson débattent de la façon dont on a tendance à négliger les préoccupations propres aux communautés et aux artistes autochtones à cette époque. « Dans sa conceptualisation problématique, incohérente et contradictoire, la politique fédérale de multiculturalisme fait largement abstraction des peuples autochtones », déclare Nicholson dans *Screening Culture* (2003). Elle applaudit l'ONF, qui soutient la production autochtone pendant cette période : « L'ONF est un organisme public qui donne une dimension autochtone à son plan d'action visant à favoriser le pluralisme culturel⁷. »

Le soutien du Studio D aux réalisatrices autochtones

L'ONF marque l'histoire en 1974 quand il crée le Studio D, le premier studio de production au monde consacré uniquement aux réalisatrices. En 1990, le Studio lance *New Initiatives in Film* en vue d'élargir les possibilités d'expression cinématographique accordées aux femmes noires ou autochtones. *Keepers of the Fire* (Christine Welsh, 1994) et *Hands of History* (Loretta Todd, 1994) en sont le fruit.

Crise d'Oka et Studio One

En 1990, la crise d'Oka attire l'attention internationale sur les revendications des Autochtones. La nécessité de collaborer avec les artistes et cinéastes autochtones devient plus pressante. Le film d'Alanis Obomsawin *Kanehsatake: 270 Years of Resistance* (*Kanehsatake – 270 ans de résistance*) (1993) est sans doute le plus important document sur les événements. Dans la foulée de la crise, Edmonton accueille l'Aboriginal Film and Video Makers Symposium, au lendemain duquel l'ONF créera Studio One, consacré uniquement au cinéma autochtone. Situé au Centre du Nord-Ouest de l'ONF, à Edmonton, Studio One relève du producteur exécutif Graydon McCrea. « Depuis les

⁷ *Screening Culture*, sous la direction de Heather Norris Nicholson, Lexington Books, 2003, p. 130 (traduction libre).

premiers jours du cinéma, les non-Autochtones montrent ce qu'ils perçoivent comme le caractère énigmatique et romantique des peuples indiens, inuits et métis de l'Amérique du Nord, fait-il remarquer. Les Autochtones trouvent désormais intolérable de se voir dépeints uniquement selon l'image que les autres ont d'eux ; ils souhaitent se dépeindre comme ils se voient eux-mêmes⁸. »

La réalisatrice tlingit Carol Geddes, à qui l'on doit *Doctor, Lawyer, Indian Chief* (1986), est nommée à la tête de ce nouveau studio. « Les Premières Nations entrent dans une ère d'autodétermination accrue, et l'un des aspects fondamentaux de l'autodétermination est d'interpréter nos propres réalités dans les médias, dit-elle. Nous devons prendre en main la production de nos images pour assumer notre place au rang des cultures distinctes du Canada⁹. »

1991 : Commission royale sur les peuples autochtones

En réaction à la crise d'Oka, la Commission royale sur les peuples autochtones est constituée en 1991. Son rapport final déposé en 1996 met en évidence la nécessité d'une restructuration complète des relations entre les peuples autochtones et non autochtones du Canada.

1996 : Aboriginal Filmmaking Program

Comme on s'inquiète du fait que Studio One, établi à Edmonton, n'est pas accessible aux cinéastes du reste du pays, en 1996, l'ONF remplace le Studio par l'Aboriginal Filmmaking Program (AFP), lequel élargit les possibilités de production et de formation au moyen d'un volet consacré au cinéma autochtone. Gil Cardinal soulignera plus tard que nombre d'Autochtones travaillant aujourd'hui dans le secteur canadien du film et de la télévision reconnaissent avoir commencé leur carrière grâce à l'AFP. Le programme

⁸ Gil Cardinal, *The Aboriginal Voice: The National Film Board and Aboriginal Filmmaking Through the Years*, www.nfb.ca/playlists/gil-cardinal/aboriginal-voice-national-film-board/ (traduction libre).

⁹ Kristin L. Dowell, *Sovereign Screens*, presses universitaires du Nebraska, 2013, p. 56 (traduction libre).

est graduellement éliminé à compter de 2008, et tous les projets autochtones sont officiellement intégrés à la programmation de base de l'ONF.

Nouvelles plateformes et vitrines autochtones

C'est en 1992 qu'est établi le Réseau de télévision des peuples autochtones (APTN), une nouvelle plateforme importante pour les cinéastes autochtones. Les années 1990 voient aussi la naissance de nombreux festivals de films autochtones. Créé à Toronto en 1998, le Festival imagineNATIVE du film et des arts médiatiques est maintenant le plus prestigieux festival de films autochtones du monde. Il collabore avec l'ONF à de nombreuses initiatives, dont le partenariat ONF/imagineNATIVE noué en 2012 pour favoriser la création d'œuvres interactives par des artistes autochtones.

Le cinéma autochtone en plein essor

Au cours des années 1990 et au début des années 2000, le cinéma autochtone connaît un remarquable essor au Canada, particulièrement à l'ONF. Les cinéastes chevronnés comme Gil Cardinal, Alanis Obomsawin, Loretta Todd et Carol Geddes continuent de tourner alors que se joint à eux une importante jeune garde. Mentionnons, entre autres, Catherine Anne Martin, qui se penche sur les Micmacs du Canada atlantique ; Barb Cranmer, qui rend compte de la vie autochtone dans le nord-ouest du Pacifique ; et le regretté Clint Alberta, dont le long métrage documentaire *Deep Inside Clint Star* (2000), une provocante exploration de la sexualité et de l'identité autochtones, fera des vagues au Festival de Sundance en 2000.

La nouvelle génération de cinéastes et d'artistes autochtones qui commencent à travailler avec l'ONF à cette époque comprend : Robert Adams, Dennis Allen, Joséphine Bacon, Shirley Cheechoo, Dana Claxton, Greg Coyes, Doug Cuthand, Tasha Hubbard, Tracey Deer, Gary Farmer, Annie Frazier Henry, Drew Hayden Taylor, Tina Keeper, Daniel Prouty, Paul Rickard et Reaghan Tarbell. Certains cinéastes autochtones fondent leur propre maison de production, ce qui marque le coup d'envoi de coproductions avec

l'ONF. En 1999, la division du marketing publie *Aboriginal Directors Video Collection*, un catalogue promotionnel mettant en évidence les œuvres de plus d'une douzaine de cinéastes autochtones, dont la moitié sont des femmes.

L'héritage des pensionnats indiens

En 1998, le gouvernement fédéral réagit aux conclusions de la Commission royale en publiant *Rassembler nos forces. Le plan d'action du Canada pour les questions autochtones*. À l'occasion du dévoilement de ce document, l'honorable Jane Stewart, ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien, déclare : « Le gouvernement reconnaît le rôle qu'il a joué dans l'instauration et l'administration de ces écoles. Particulièrement pour les personnes qui ont subi la tragédie des sévices physiques et sexuels dans des pensionnats... À tous ceux d'entre vous qui ont subi cette tragédie dans les pensionnats, nous exprimons nos regrets les plus sincères. » Le Bureau du Canada sur le règlement des questions des pensionnats autochtones est établi en 2001 en vue de traiter les plaintes déposées par d'anciens élèves des pensionnats et, en 2004, l'Assemblée des Premières Nations dépose son *Report on Canada's Dispute Resolution Plan to Compensate for Abuses in Indian Residential Schools*.

Il importe de noter que ce processus n'a pas été amorcé par l'État, mais bien par les Autochtones eux-mêmes, qui ont engagé des poursuites judiciaires contre le gouvernement et les autorités religieuses qui régissaient les pensionnats. Une partie des litiges prend la forme de recours collectifs devant les tribunaux. En mai 2005, Frank Iacobucci, juge de la Cour suprême, est chargé de négocier un règlement entre les diverses parties — les communautés autochtones et les survivants des pensionnats d'une part, et les institutions religieuses et le gouvernement d'autre part.

Les négociations aboutissent à une entente de principe en novembre 2005, et la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens (CRRPI) entre en vigueur en septembre 2007. Les dispositions de l'entente englobent le Paiement d'expérience commune, qui sera versé à tous les anciens élèves admissibles, et la création d'une

Commission de vérité et réconciliation.

Les films produits par l'ONF exposent plusieurs aspects des pensionnats indiens et de leurs contrecoups intergénérationnels, notamment *Christmas at Moose Factory* (Alanis Obomsawin, 1971), *Richard Cardinal: Cry From the Diary of a Métis Child* (*Richard Cardinal : le cri d'un enfant métis*) (Alanis Obomsawin, 1986), *Foster Child* (Gil Cardinal, 1987), *We Were Children* (*Nous n'étions que des enfants...*) (Tim Wolochatiuk, 2012), *We Can't Make the Same Mistake Twice* (*On ne peut pas faire deux fois la même erreur*) (Alanis Obomsawin, 2016) et *Birth of a Family* (Tasha Hubbard, 2017).

Atanarjuat : le tout premier long métrage inuit

En 2001, le réalisateur inuit Zacharias Kunuk marque l'histoire quand *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, un long métrage de fiction coproduit par Isuma Igloolik Productions et l'ONF, remporte la Caméra d'or à Cannes. Il s'agit du premier long métrage au monde écrit, réalisé et entièrement joué en inuktitut.

Renforcement des capacités à l'échelle régionale

Au début des années 2000, l'ONF lance plusieurs programmes régionaux axés sur le renforcement des capacités afin d'élargir l'éventail de voix autochtones utilisant le cinéma comme mode d'expression.

Le Centre du Nord-Ouest de l'ONF crée *First Stories* en 2005, puis *Second Stories* en 2007 afin de donner à la relève autochtone de l'Alberta, de la Saskatchewan et du Manitoba des occasions de formation et de production en documentaire.

En 2006, l'ONF et l'Inuit Broadcasting Corporation collaborent avec le Banff Centre, le réseau APTN, le National Screen Institute et le gouvernement du Nunavut pour mettre sur pied le **Labo d'animation du Nunavut** à l'intention des animateurs inuits et non

inuits. En 2010, l'ONF s'associe à la Nunavut Film Development Corporation pour créer *Stories from our Land (Chroniques de notre terre natale)*, un programme pluriannuel visant à offrir formation et occasions de production à la relève cinématographique du Nunavut.

Projets autochtones en cours

Il y a actuellement plus d'une quinzaine de projets autochtones en cours d'élaboration ou de production dans les studios anglais de l'ONF à l'échelle du pays. Ils puisent dans une large gamme de styles : du documentaire musical original à l'œuvre interactive de l'artiste multidisciplinaire mohawk Walter Kaheró:ton Scott en passant par un essai Instagram axé sur le quartier North End de Winnipeg et divers autres projets de membres de la relève comme Christopher Auchter, Isabella Weetaluktuk, Bonnie Ammaq et Echo Henoche.

Parmi les sorties récentes, *The Road Forward (Droit devant)* — un documentaire musical audacieux de Marie Clements sur le militantisme des Autochtones de la côte ouest — et *Birth of a Family* — un récit poignant sur la « rafle des années soixante » signé Tasha Hubbard — ont tous deux été lancés au Festival Hot Docs en avril 2017. *Angry Inuk (Inuk en colère)*, dans lequel Alethea Arnaquq-Baril dénonce fermement le mouvement d'opposition à la chasse au phoque, est en tournée canadienne depuis qu'il a été présenté en première mondiale au Festival Hot Docs 2016, où il a été récompensé du Prix du public. Dans *We Can't Make the Same Mistake Twice (On ne peut pas faire deux fois la même erreur)*, Alanis Obomsawin retrace la longue bataille judiciaire menée contre le gouvernement fédéral au nom des enfants autochtones. Lancé au Festival international du film de Toronto en septembre 2016, le documentaire est depuis présenté assidûment dans les communautés aux quatre coins du pays. *this river (cette rivière)*, de Katherena Vermette et Erika MacPherson, raconte avec poésie comment la communauté autochtone a réagi à la disparition de nombre de ses femmes. Les réalisatrices ont récemment reçu pour ce film le prix Écrans canadiens du meilleur court métrage documentaire. Les lancements récents comprennent aussi deux titres de la série

d'animation *Naked Island (Déchéance publique)* : *Hipster Headdress (Coiffe de hipster)*, d'Amanda Strong, et *Detention (Détenion)*, d'Elle-Máijá Tailfeathers.

Les sorties à venir sont notamment : *The Mountain of SGaana (La montagne de SGaana)*, un mythe haïda revu de brillante manière par l'animateur Christopher Auchter ; *Holy Angels*, une réflexion artistique sur les pensionnats indiens du cinéaste cri-métis Jay Cardinal Villeneuve ; *Three Thousand*, un recadrage méticuleux du passé, du présent et du futur des Inuit effectué par Isabella Weetaluktuk à partir d'archives ; le court métrage d'animation *Shaman*, première œuvre de la réalisatrice du Nunatsiavut Echo Henoche ; et *Norway House*, le tout dernier film d'Alanis Obomsawin.

Les projets à l'étape du développement comprennent : *Brother's Story*, un film de Loretta Todd sur la famille et l'identité ; *The Inconvenient Indian*, inspiré du livre de Thomas King et réalisé par Michelle Latimer ; *West Wind*, une production post-apocalyptique en RV de Jeff Barnaby ; *Dust Settles*, un film d'Elle-Máijá Tailfeathers sur les ravages causés par la consommation de drogues ; et une série de courts métrages documentaires tournés en partenariat avec l'Ontario Federation of Indian Friendship Centres.

II. REPRÉSENTATION DES RÉALITÉS AUTOCHTONES ET NAISSANCE DU CINÉMA AUTOCHTONE AU PROGRAMME FRANÇAIS DE L'ONF

En 1964, à la suite de la création de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, appelée commission Laurendeau-Dunton, l'ONF restructure l'ensemble de ses productions selon des critères linguistiques et crée un secteur de production française.

Grâce à cette initiative, les cinéastes francophones n'ont plus à faire approuver leurs projets par des producteurs anglophones unilingues qui n'en saisissent pas toujours les enjeux. Pour la première fois, l'ONF a un service complet de production géré en français.

Forts de cette autonomie nouvelle, les cinéastes de langue française élargissent leurs horizons. C'est à cette époque qu'ils commencent à tourner des films sur les réalités autochtones. Comme dans le Programme anglais, c'est d'abord leur propre vision des choses qui transparaît dans ces documentaires — et non le point de vue des Autochtones. Depuis, ces derniers ont revendiqué, à juste titre, le droit de s'approprier leur parole et de la filmer à leur façon, selon leur perspective. Voici, en résumé, le chemin parcouru jusqu'à 2017, année où l'ONF s'engage, par des mesures concrètes, à élargir l'espace réservé à l'expression des voix autochtones.

Représenter l'autre

Au Canada, la perception des cultures, des langues et des styles de vie des peuples autochtones a été déformée, voire complètement faussée. Cette méconnaissance et, disons-le, cette ignorance ont engendré à l'échelle nationale une incompréhension systémique, une méfiance, un paternalisme et souvent même un racisme à leur égard.

Dans les années 1960, les perspectives de production n'échappent pas à cette réalité. Reflétant les idées dominantes de l'époque, les livres d'histoire et les manuels scolaires demeurent des points de référence et d'inspiration, continuant à renforcer des stéréotypes négatifs bien enracinés dans les cultures canadienne et québécoise.

Dans cet esprit, *Le festin des morts* (1965), un film de Fernand Dansereau, met en scène l'angoisse et le questionnement d'un missionnaire menacé de mort au pays des Hurons. Il s'inspire des *Relations des jésuites*, rédigées entre 1632 et 1672.

Plusieurs films de cette époque portent le sceau des revendications autochtones, mais sont toujours conçus et réalisés par des cinéastes non autochtones. C'est le début d'une longue marche.

Le pavillon des Indiens du Canada à l'Exposition universelle de 1967 veut refléter leur

patrimoine et leur mythologie, mais n'est encore une fois pas créé par les Autochtones. Dans *Mémoire indienne*, Michel Régnier illustre leurs problèmes au sein du Canada moderne, offrant une perspective puissante, humaine, mais non autochtone.

Fasciné par le savoir-faire de César Newashish, de la Nation atikamekw de la réserve Manawan, Bernard Gosselin immortalise, en 1971, les étapes de la construction d'un canot selon les méthodes ancestrales. Le souci de perfection de l'artisan est fascinant dans ce film sans paroles, *César et son canot d'écorce*.

En 1978, le réalisateur Maurice Bulbulian rejoint des Montagnais de la Basse-Côte-Nord pour leur faire raconter dans leur langue leur vie libre d'autrefois. Il s'agit du premier film du Programme français réalisé dans une langue autochtone. Des sous-titres en français permettent aux non-Autochtones de suivre les propos de *Ameshkuatan – Les sorties du castor*. Pierre Perrault tourne aussi chez les Montagnais, d'abord *Le goût de la farine* (1977), qui rappelle que les Blancs ont beaucoup à apprendre des Autochtones, et, trois ans plus tard, *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi*, avec des nomades.

Approfondir la connaissance et appuyer les revendications

Implanté à titre expérimental dans le secteur de production anglaise de l'ONF en 1967, le programme *Challenge for Change* acquiert une existence autonome par arrêté ministériel en 1969 et comprend dorénavant un volet français, *Société nouvelle*. Celui-ci vise l'éveil des consciences, communautaires et politiques, et l'autonomisation des individus et des groupes. Les cinéastes de l'ONF utilisent d'abord leurs caméras pour soutenir le combat social des francophones. Puis, dans un esprit de solidarité, ils se tournent rapidement vers les revendications des Autochtones. Mais, bien que l'intention soit louable, il ne s'agit pas encore d'œuvres réalisées par les Autochtones eux-mêmes.

En 1971, le gouvernement canadien annonce sa politique de multiculturalisme, qui reconnaît la pluralité ethnique du Canada et confirme le statut des deux langues officielles du pays ainsi que les droits des peuples autochtones.

Peu de temps après, l'ONF met sur pied, en collaboration avec le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien et le gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, une série d'ateliers de formation et de production de films documentaires et d'animation destinés aux Inuit. Ces films défendent les droits et les valeurs de leur peuple, témoignent de ses luttes et exposent les dangers et les défis auxquels leur culture fait face.

Dans *Debout sur leur terre* (1982), Maurice Bulbulian donne la parole à des Inuit qui dénoncent la convention de la Baie-James. Quelques années plus tard, il suit à Londres les représentants des Autochtones qui soutiennent devant le Parlement britannique que le projet de Constitution du Canada ne tient pas compte de leurs droits fondamentaux. *L'art de tourner en rond* dresse le compte rendu des quatre conférences, dont celle de 1987, dans laquelle on constate que les revendications rencontrent toujours les mêmes oppositions.

De son côté, Arthur Lamothe tourne *La conquête de l'Amérique* (1992), un documentaire en deux volets où de jeunes chefs montagnais donnent un avertissement : le temps des tentatives pour attirer pacifiquement l'attention sur des injustices anciennes est révolu.

En 2007, Richard Desjardins et Robert Monderie font la lumière sur la triste réalité d'un *Peuple invisible*, la Nation algonquine du Québec, dont certaines communautés sont plongées dans une grande misère et dont les droits sont souvent bafoués.

Évoluer vers un cinéma de collaboration

En 1971, le Studio d'animation du Programme français entreprend une série de films sur les légendes inuites, commanditée par le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. Cinq légendes « eskimos » sont ainsi immortalisées sur pellicule : *L'homme et le géant*, *Le hibou et le lemming*, *Le hibou et le corbeau*, *Lumaaq* (Co Hoedeman) et *Le mariage du hibou* (Caroline Leaf).

Pour la première fois dans l'histoire de l'ONF, des Inuit contribuent directement à leur production, participant à l'élaboration des scénarios, à la musique, à la conception sonore, à la direction artistique et à la narration, la bande sonore étant partiellement en inuktitut.

Plusieurs années plus tard, Co Hoedeman porte à l'écran une idée venue d'un groupe de détenus inuits et des Premières Nations de l'établissement La Macaza. Écrit en collaboration avec eux, le scénario de *L'ours renifleur* veut inciter les jeunes à réfléchir sur le tort causé par les drogues.

En 1997, Maurice Bulbulian est accueilli au village de Nitinaht en Colombie-Britannique où, pendant près de sept ans, il accompagne la communauté avec ses *Chroniques de Nitinaht*, un portrait sans fioriture de la lutte des Ditidahts pour mettre un terme à un héritage douloureux d'agressions sexuelles, d'inceste et de violence familiale.

Martha qui vient du froid (2009), de Marquise Lepage, a été le résultat d'une étroite collaboration entre la cinéaste et son personnage principal, Martha Flaherty, petite-fille du réalisateur Robert Flaherty. Le film raconte l'histoire d'une communauté inuite qui fut arrachée de son village et déplacée sur l'île d'Ellesmere, un des endroits les plus inhospitaliers de la planète. Orchestré par le gouvernement canadien dans les années 1950, ce déplacement visait à assurer la souveraineté du Canada dans l'Arctique. Le 18 août 2010, l'honorable John Duncan, ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien, a présenté des excuses au nom du gouvernement du Canada pour les souffrances qu'ont subies les personnes touchées.

Créer un cinéma véritablement autochtone

Au Programme français, plusieurs initiatives continuent d'ouvrir la voie aux perspectives et aux talents autochtones dans des domaines aussi variés que le documentaire et les arts nouveaux et numériques.

Le programme Cinéastes autochtones (1995-2001)

Lancé en 1995, Cinéastes autochtones invite des cinéastes inuits, métis et des Premières Nations à réaliser un film documentaire d'auteur dans un cadre professionnel.

Le tout premier film produit dans le cadre de ce programme, *Le Français aux cheveux rouges* (Monika Ille, 1997), raconte l'histoire de l'adoption d'un Blanc selon les traditions de la Nation yakima.

La fin des années 1990 est marquée par la création, le 1^{er} avril 1999, du territoire du Nunavut. Cet événement coïncide avec l'émergence d'un véritable cinéma inuit. Deux jeunes participants au programme Cinéastes autochtones s'inscrivent dans cette lignée : Bobby Kenuajuak signe *Mon village au Nunavik* (1999), un regard tourné vers un Inuk amoureux de son village, et Elisapie Isaac réalise *Si le temps le permet* (2003), une lettre cinématographique adressée à son grand-père dans laquelle elle s'interroge sur les liens entre tradition et modernité.

Le Wapikoni mobile

Quand, au début des années 2000, la réalisatrice Manon Barbeau conçoit un **studio mobile comme lieu de rassemblement, d'intervention ainsi que de création audiovisuelle et musicale** pour les jeunes des Premières Nations, le Programme français de l'ONF accepte avec enthousiasme de collaborer à la mise sur pied du Wapikoni mobile.

Cofondé par Manon Barbeau, le Conseil de la Nation atikamekw et le Conseil des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador, avec le soutien de l'Assemblée des Premières Nations et la collaboration de l'ONF, le Wapikoni mobile est lancé en 2004 dans le cadre du festival Présence autochtone à Montréal.

Les films *Courage* (Samuel Tremblay), *La forêt de mon grand-père* (Sonia Chachai), *J'ai marché autrefois sur cette terre* (Gloria Coocoo), *Main dans la main* (Jean-Marc

Niquay), *Vivre comme Anna* (Mélanie Kistabish) et *La lettre* (collectif) sont coproduits cette année-là au Programme français.

Le concours Tremplin

Lancé en 2007 en partenariat avec Radio-Canada, le concours Tremplin est destiné aux cinéastes de la relève des minorités francophones du Canada souhaitant réaliser leur première ou deuxième œuvre documentaire dans un contexte professionnel. Dans le cadre de ce concours, Caroline Monnet signe *360 degrés* (2008), un film sur un Cri francophone de la Nation d'Opaskwayak, au Manitoba, dont la quête spirituelle et identitaire l'a amené à apprendre la médecine traditionnelle autochtone.

Tremplin NIKANIK

En 2012, le Programme français noue un autre partenariat, cette fois avec le Réseau de télévision des peuples autochtones (APTN), pour lancer Tremplin NIKANIK, destiné aux cinéastes francophones des Premières Nations du Québec. Originaire de Manawan, Thérèse Ottawa figure parmi les finalistes et réalise son premier film, *Le chemin rouge* (2015), dans lequel elle suit le parcours d'un jeune en quête d'identité, issu d'une communauté atikamekw.

Déranger les perceptions

Le talent autochtone est là et s'exprime à haute voix, au cinéma comme dans d'autres domaines de création. Par exemple, plusieurs artistes multidisciplinaires autochtones occupent avec audace de nombreux musées et galeries d'art nationaux et internationaux. C'est en pensant à cette richesse que la directrice exécutive du Programme français, Michèle Bélanger, a lancé le projet de laboratoire *Déranger*. Mis sur pied en 2016, en collaboration avec le centre d'artistes OBORO et le Wapikoni mobile, il est destiné aux artistes établis, multidisciplinaires et francophones issus de la communauté inuite et des Premières Nations. Passant des arts visuels et graphiques au cinéma et à la vidéo, de la musique électronique à la sculpture, sept artistes ont développé en équipes trois

prototypes d'œuvres d'arts médiatiques qui ont été présentés au centre OBORO, en novembre 2016, à des diffuseurs et producteurs majeurs de la scène culturelle montréalaise.

Dans la continuité du laboratoire, une installation sera lancée à l'automne 2017 au Musée des beaux-arts de Montréal. Fort de ce premier succès, le Programme français planifie le déploiement de *Déranger* dans l'Ouest canadien en 2018-2019.

III. GESTION DE LA COLLECTION ET DISTRIBUTION

Décoloniser les systèmes d'accès et de classification

Dans la foulée des travaux de la CVR, les bibliothécaires de l'ONF collaborent avec la Fédération canadienne des associations de bibliothèques dans le but de décoloniser les systèmes internes d'accès et de classification. Des activités sont en cours pour : traiter les préjugés structurels et linguistiques dans les systèmes de classification existants ; élaborer des protocoles en vue de protéger la propriété intellectuelle des Autochtones ; offrir aux communautés autochtones un meilleur accès à la collection de l'ONF, laquelle contient un nombre croissant de titres en langues autochtones.

Se rapprocher des communautés

Constamment enrichie d'œuvres reflétant les points de vue, la vie et le vécu des peuples autochtones du Canada, la collection de l'ONF est diffusée sur un éventail de canaux de distribution (ONF.ca/NFB.ca et d'autres chaînes Internet comme Netflix, YouTube et iTunes ; télévision ; festivals ; projections communautaires ; bibliothèques publiques, etc.) en plus d'être largement utilisée dans les écoles et les universités du pays.

Un certain nombre d'activités de distribution sont adaptées aux besoins des auditoires autochtones. Pour *Unikkausivut : Sharing Our Stories (Unikkausivut : Transmettre nos*

histoires), lancé en 2011, l'ONF collabore avec le Secrétariat des relations avec les Inuit (devenu depuis la Direction des relations avec les Inuit) d'Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, le ministère de l'Éducation du gouvernement du Nunavut et diverses organisations inuites pour créer et distribuer un programme de plus de 60 films représentant les quatre régions inuites du pays (Nunatsiavut, Nunavik, Nunavut et Inuvialuit). Le programme comprend une chaîne en ligne, des guides pédagogiques et deux coffrets DVD — et les films sont doublés dans les quatre dialectes inuktituts régionaux. Dans le droit fil de cette entreprise, *Unikkausivut-Nunatsiavut*, un coffret mettant en valeur les œuvres des Inuit du Labrador, est lancé en 2016 en partenariat avec le gouvernement du Nunatsiavut.

Toute l'ampleur et toute la vitalité de la collection de films réalisés par des Autochtones à l'ONF sont mises en valeur dans *Aabiziingwashi (#WideAwake): NFB Indigenous Cinema on Tour (Aabiziingwashi [Bien éveillés] : Le cinéma autochtone en tournée)*, une série pancanadienne de projections publiques gratuites d'œuvres de cinéastes métis, inuits et des Premières Nations de toutes les régions du Canada. *Aabiziingwashi* est un partenariat avec TIFF Bell Lightbox, APTN et imagineNATIVE, avec le concours d'autres organisations communautaires à l'échelle du pays. Les films présentent des points de vue autochtones sur le Canada et le monde, et servent de base pour favoriser la reconnaissance, le dialogue et la compréhension entre les Canadiens autochtones et non autochtones.

CONCLUSION : REDÉFINIR LES RELATIONS DE L'ONF AVEC LES PEUPLES AUTOCHTONES

Créée en 2008, la Commission de vérité et réconciliation a publié son rapport final en juin 2015, après avoir méticuleusement rassemblé les témoignages sur l'histoire et les effets dévastateurs des politiques de colonialisme interne au Canada. Reconnaissant qu'une simple enquête ne suffirait pas à réparer les ravages causés pendant plus d'un siècle, les commissaires ont lancé des appels à l'action. En tout, 94 recommandations ont

été adressées aux décideurs et aux autorités religieuses, mais aussi à un large éventail d'acteurs dans les milieux sociaux et culturels. « La réconciliation n'est pas un problème autochtone, c'est un problème canadien, a affirmé le juge Murray Sinclair, juriste issu des Premières Nations et président de la CVR. Le parcours inclut tous les Canadiens. »

Dans son rapport final, la CVR a notamment fait ressortir le rôle clé des institutions comme l'ONF dans la refonte de la mémoire collective nationale. Elle a aussi insisté sur le rôle essentiel de la culture pour développer une meilleure compréhension de l'histoire et jeter les bases de la réconciliation.

Poursuivant sa démarche, l'ONF décide en 2017 de mettre les bouchées doubles et propose une initiative ambitieuse afin de cristalliser des initiatives qui doivent non seulement perdurer, mais aussi s'améliorer. Il rend donc public son plan triennal pour redéfinir ses relations avec les Autochtones, une série d'engagements qui donnent suite au travail et aux recommandations de la CVR et qui prennent en compte les préoccupations des créateurs et des créatrices autochtones concernant les iniquités systémiques dans l'actuel environnement de production.

Les mesures énoncées dans le plan triennal ont pour but d'apporter des changements majeurs au visage et à la culture de l'organisation, d'agir comme moteur dans l'industrie, en plus d'assurer une place de choix au cinéma et aux talents autochtones. Le plan vise aussi à développer des stratégies de mobilisation des auditoires pour faire connaître les œuvres, anciennes comme nouvelles, aux publics autochtones et non autochtones du pays.

Pour l'ONF, il est possible de transformer les consciences et de participer au renouveau de cette grande histoire collective. Comme le note la CVR, le processus de réconciliation « doit inspirer tant les Autochtones que les non-Autochtones de partout au pays à transformer la société canadienne afin que nos enfants et nos petits-enfants puissent vivre

ensemble dans la paix, la dignité et la prospérité sur ces terres que nous partageons¹⁰ ».

Le plan d'action autochtone de l'ONF a été dévoilé le 20 juin 2017. Consultez-le ici : onf.ca/plan-daction-autochtone/

¹⁰ Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, 2015, p. 8.