

Une morale de la transparence
Entretien avec Arthur Lamothe
A Morality of transparency
Una moral de la transparencia

Bernard-Richard Émond

Numéro 6 (46), automne 1981

Médias communautaires ou médias libres

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1034962ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1034962ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lien social et Politiques

ISSN

0707-9699 (imprimé)
2369-6400 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Émond, B.-R. (1981). Une morale de la transparence : entretien avec Arthur Lamothe. *International Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire*, (6), 62–64.
<https://doi.org/10.7202/1034962ar>

Résumé de l'article

Arthur Lamothe, cinéaste québécois a entrepris de constituer depuis 1973 une *Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec*. Il réalise cette oeuvre considérable de façon indépendante.

Le cinéma direct ne produit pas le réel, il produit, à partir de lui, autre chose. Lamothe en est extrêmement conscient et son parti-pris de simplicité fait que cet « autre chose » reste conforme à la culture amérindienne tout en témoignant du processus d'aliénation et de dépossession auquel elle se trouve confrontée. Lamothe tient à la transparence de ses interventions. En établissant une distance entre le dit des Amérindiens et sa propre parole, il veut échapper au jeu de miroirs du cinéma direct.

Une morale de la transparence

Entretien avec Arthur Lamothe

Propos recueillis par Bernard-Richard Émond

Témoin de la vie et des luttes des travailleurs québécois dans les années 60 et 70 (avec, entre autres films, Les bûcherons de la Manouane (1962) et Le mépris n'aura qu'un temps (1970), Arthur Lamothe a entrepris en 1973 sa Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec¹. Cette oeuvre considérable, réalisée de façon indépendante et dans des conditions souvent difficiles, pose de façon nouvelle le problème du cinéma d'intervention. Avec le temps, la démarche d'Arthur Lamothe se précise : les films du deuxième volet de la série (Innu Asi/La Terre de l'Homme) sont d'une simplicité qui atteint presque l'austérité.

Le cinéma direct ne reproduit pas le réel : il produit, à partir de lui, autre chose. Arthur Lamothe en est extrêmement conscient et son parti-pris de simplicité fait que cet « autre chose » reste conforme à la culture amérindienne tout en témoignant de façon claire et incisive du processus d'aliénation et de déposssession auquel elle se trouve confrontée. Lamothe refuse la mise en scène et s'en tient à un montage très sobre. Contrairement à la majorité des cinéastes du direct, il tient à la transparence de ses interventions. En établissant une distance entre le dit des Amérindiens et sa propre parole, il veut échapper au jeu de miroirs du cinéma direct. Avec les films de la Chronique, on est très loin de la naïveté des premiers temps du cinéma direct moderne et de ses prétentions à être un « cinéma-vérité ». Arthur Lamothe et son équipe fabriquent, consciemment, une image de la réalité amérindienne de laquelle ils ne s'excluent pas. Lamothe

écrivait qu'il fallait se laisser piéger par le réel. C'est une démarche exigeante et qui ne peut s'effectuer que dans un rapport de confiance avec les gens qu'il filme. Et c'est pourquoi les films de la Chronique servent, avant tout, les Montagnais et leurs luttes.

« Marcel Jourdain, à la fin de *Ntesi nana shepen*, planté là dans le cimetière, dit « Ma parole va loin ». Là il parle à la caméra. Il ajoute : « Peu importe ce qui m'arrivera, ce que j'avais à dire, je l'ai dit. » Il a bien conscience de parler à beaucoup de monde. La caméra l'engage et il s'engage². »

Pour faire un cinéma qui représente la réalité, on n'a pas le droit de mettre nos paroles dans la bouche des gens qu'on filme. Autrement, il vaut mieux engager des comédiens, écrire un scénario, faire une véritable fiction. Remarque, la fiction représente souvent mieux la réalité que le direct. Avec le direct, tu es limité en maudit. Quand un gars se suicide, il ne fait pas venir la caméra ! Quand je fais un film, je fais toujours comprendre qu'il y a une équipe sur place. Les gens qu'on filme peuvent regarder la caméra. Ils n'ont pas à faire comme si on n'était pas là. Ce qui se passe ne se passerait pas de la même façon s'il n'y avait pas

d'équipe. La simple honnêteté demande de ne pas gommer le fait qu'on est là. Si on pose des questions, on ne les enlève pas au montage. On sait que je suis présent, que je suis moi, que les gens de l'équipe sont là et qu'ils peuvent intervenir. Et ça, c'est un tout. Il se passe des choses dans lesquelles l'équipe est impliquée.

Dans Le passage des tentes aux maisons, il y a un moment où j'ai eu l'impression que c'était arrangé. Celui où Rémi Savard lit la lettre d'Andrew Poker.

Pas du tout. C'est bien simple. On avait filmé Rémi, et Andrew passait derrière. Tout à coup il est venu près de Rémi avec la lettre. Ça n'était absolument pas préparé. C'est comme l'affaire de la barrière, dans la première partie de *Et on disait que c'était notre terre*. Il y a des gens qui sont convaincus que je m'étais entendu avec le garde pour la fermer. Pas du tout. C'était fortuit. Si ça ne l'était pas, je le dirais. À la fin du *Passage*, les Indiens regardent des photos. Et ça, on le dit dans le film. C'est très clair. Quand j'ai des choses à dire, j'utilise le commentaire. J'ai des choses à dire ! Quand je présente des rushes à quelqu'un, j'ai plein de choses à expliquer. Il faut que je les dise. Il faut que j'explique ce que je sais. J'ai certaines connaissances que tout le monde n'a pas. Donc, il faut que j'explique cela. C'est essentiel à la compréhension du film.

Il faut établir une distance entre ce qu'on a à dire et ce que les gens qu'on filme, eux, veulent dire. C'est une nuance qui n'est pas faite par tous les cinéastes du direct.

Oui. Beaucoup de cinéastes veulent être des artistes. Parce qu'ils pensent tous que le cinéma est un art. Mais le cinéma, c'est simplement un moyen de communication audio-visuelle. Bien sûr, des fois on peut faire de l'art. Avec l'écriture, on peut aussi faire de la poésie. Mais ce n'est pas parce qu'on écrit qu'on est poète ! Et ce n'est pas parce qu'on fait un film qu'on est artiste. Mais c'est avant tout une question de respect. À la première de *Le mépris n'aura qu'un temps*, à la Comédie canadienne, on a demandé à Jean-Marie qui avait participé au film comment il se sentait pendant le tournage. Il a répondu qu'il n'avait jamais senti qu'on faisait un film et qu'il était surpris qu'il y en ait un après tout. C'est ça ; je pense qu'il ne faut pas aller chez les gens n'importe comment. Tu ne vas pas les déranger. Tu y vas quand c'est le moment. Christine Vol-

lant, un jour, dans le bois à Schefferville, m'a dit : « J'ai des choses à dire. J'ai un petit livre sur le coeur. Un jour je te l'ouvrirai. Mais pas maintenant, ce n'est pas le moment. » Beaucoup plus tard, à Sept-Iles, je passe la voir. C'était l'hiver, au crépuscule. C'est le temps où les gens se parlent le mieux et disent les choses importantes. Elle m'a dit : « Tu sais, le petit livre dont je t'ai parlé, c'est maintenant que je vais te l'ouvrir. » On est partis avec ses soeurs, le long de la rivière Moisie et elle s'est mise à parler. Ça a été une séquence formidable, dans *Mistashipu*. Et c'est arrivé comme ça. Je n'ai rien forcé.

C'est le contraire du viol cinématographique.

Oui. C'est un processus très doux. Ces gens-là, je les connais depuis longtemps. Et je peux retourner chez eux n'importe quand. Partout où j'ai fait un film, je peux repasser. Enfin, partout, sauf chez les Blancs de Schefferville et à l'Iron Ore, la Noranda ou la C.I.P. ! Il y a une attitude morale qu'il faut avoir par rapport au cinéma. Faut pas être schizophrène. Il faut que ça se ressemble, l'attitude que tu as par rapport au cinéma et celle que tu as par rapport aux gens. Et on n'est pas pour les filmer pour rien. Si on tourne, c'est pour que ce soit dans le film. C'est pour ça que mes films sont montés dans une proportion de deux et demi ou trois pour un par rapport au temps de tournage. Et c'est pour ça aussi que je veux repérer et transcrire les chutes pour en faire des archives. C'est sûr qu'il y a aussi des contraintes financières. Un chargeur de 400 pieds, ça veut dire au bout du compte près de 500 \$. Et je suis à mon compte. Mais ce sont des contraintes qui servent les films. Il y a peu de plans de coupe. Ça donne une impression de temps réel. Et quand les gens parlent, on les voit. Je n'ai pas à illustrer leurs discours.

C'est sûr qu'il faut faire confiance à ce que les gens disent. Mais le montage permet aussi de faire passer des idées, des émotions.

J'arrive à les faire passer autrement. C'est plus difficile, mais j'y arrive. Et quand ça marche, ça risque d'aller beaucoup plus loin. C'est trop facile de couper. Mais rester avec un plan, c'est autre chose. Et je n'aime pas tourner des plans de coupe. Je ne reprends jamais une séquence. Ce que je tourne, je le tourne une fois. Je ne me couvre pas.

Vos films sont de plus en plus simples. Quelquefois même arides.

À Radio-Québec, certains pensaient que les films ne marcheraient pas. Ils les trouvaient trop rigoureux. Mais ils sont tombés à la renverse : les

cotes d'écoute ont été excellentes. Ça a marché. Il faut faire confiance aux spectateurs, autant qu'aux gens qu'on filme.

« La solution (à la situation des Indiens) n'est pas dans les films. Les films posent le problème ouvertement pour la première fois (...) Les Indiens les plus conscients pensent que les films ont pour eux une énorme fonction politique. Les films les motivent très fort. Tout In-

dien tâche d'enterrer une partie de sa réalité pour pouvoir vivre. Tu ne peux pas vivre en ayant toujours à l'esprit le tragique de la situation. Les films les déterrent et leur donnent un sens cohérent qui semble mobilisateur³. »

Notes

¹ Les films de la série sont disponibles aux Ateliers audio-visuels du Québec, 5257 Berri, Montréal, Québec H2J 2S7.

² Lafond, J.D., et A. Lamothe, *Images d'un doux ethnocide*, Montréal, les Ateliers audio-visuels du Québec, 1979 :38.

³ *Id.* :41.