

Arthur Lamothe, cinéaste d'une rare fidélité

Gilles Marsolais

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1977). Arthur Lamothe, cinéaste d'une rare fidélité. *Vie des arts*, 21(86), 62–64.

Arthur Lamothe,

cinéaste d'une rare fidélité

GILLES MARSOLAIS



On a dit que la terre ici appartenait à la Reine, à la Couronne; cela ne peut pas lui appartenir, elle n'est jamais venue ici.

(Eugène Vollant)

Notre cinéma est profondément aliéné: d'un côté, un secteur privé en quasi totalité soumis aux lois du spectaculaire dans un but ouvertement mercantile, vendu aux raisons de l'industrie et du commerce; de l'autre, des organismes gouvernementaux qui n'ont pas su (ni voulu) établir une politique de production dynamique en accord avec l'évolution de la société.

Ainsi, la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne, toute entière tournée vers l'implantation d'un cinéma de fiction (le plus traditionnel), ignore l'existence d'un phénomène aussi important que celui du cinéma direct dans l'évolution de la modernité filmique et, plus encore, refusa virtuellement toute aide à des projets manifestant la détermination d'articuler leur discours (au moyen de ces nouvelles techniques) sur des problèmes concrets de notre société: lorsqu'elle consentit à jeter du lest, ce fut pour soutenir des entreprises aussi douteuses que *Aho au coeur du monde primitif*; quant à la direction de l'ONF, en même temps qu'elle stoppait brutalement l'amorce d'une interrogation lucide sur le fonctionnement de notre société capitaliste (par l'interdiction de *On est au coton*, de *Vingt-quatre heures, ou plus*, etc.), elle ne jugea pas pertinent d'inclure dans ses priorités l'exploration systématique de la problématique amérindienne. La contribution de cet organisme à ce sujet se résume à quelques courts films, notamment à caractère technique (*César et son canot d'écorce*, 1971; *Les raquettes des atcikameg*, 1973: tous deux de Bernard

1. Carcajou, ou *Le Péril blanc* d'Arthur LAMOTHE (Ateliers Audio-Visuels du Québec). Photo tirée de *Mistashipu/La Moisie — La Grande Rivière* (1974). Christine Vollant, Indienne de la Réserve de Sept-Iles. (Phot. Gui Bernardès)

2. Photo tirée de *Pakuashipu/La Rivière sèche — Saint-Augustin* (1974). Marguerite Mark avec une truite. (Phot. Guy Borremans)

3. Photo tirée du bloc *Ntesi Nana Shepen/ On disait que c'était notre terre* (3e partie, 1976). Marcel Jourdain, Indien de la Réserve de Sept-Iles sous la tente. (Phot. Gui Bernardès)

Gosselin), lorsqu'ils ne constituent pas tout simplement un exemple typique de récupération (*Chasseurs cris de Mistassini*, 1974, de Tony Ianzuelo et Boyce Richardson).

A cet égard, que plusieurs cinéastes aient choisi — par la force des choses, dans la plupart des cas — de prolonger leur interrogation sur les thèmes fondamentaux de notre société (question amérindienne/luttes ouvrières) en dehors des structures aliénantes de l'industrie ou des organismes gouvernementaux constitue l'un des phénomènes les plus révélateurs de ces dernières années.

Produits donc en dehors du système, souvent avec de très faibles budgets, avec des bouts de ficelle même, les films de ces cinéastes indépendants — auxquels se rattache Arthur Lamothe — ont en commun d'avoir été réalisés avec la volonté farouche d'atteindre à une liberté totale sur le plan idéologique. A cet égard, ils sont importants non seulement pour l'évolution du cinéma direct (favorisant le passage d'un cinéma de constat à un cinéma de combat) et du cinéma québécois en général, mais ils le sont surtout dans la mesure même où ils représentent les rares espoirs de voir se développer une conscience critique sur les problèmes essentiels qui agitent le Québec. Par leur volonté de cerner ces problèmes avec rigueur et simplicité, les films de cette production *alternative* constituent donc un antidote efficace à la production officielle...

A cet égard, la série *Carcajou, ou Le Péril blanc* est importante à plus d'un titre. Non seulement par son contenu, le drame de la dépossession des Amérindiens, mais aussi par la démarche et l'écriture empruntées par le cinéaste pour en rendre compte. Ces éléments contribuent pour beaucoup aux qualités réelles de cette série exemplaire. A coup sûr, *Carcajou* constitue l'entreprise cinématographique la plus sérieuse et la plus considérable consacrée à la question amérindienne au Québec.

Pour mener à bien cette entreprise, Arthur Lamothe bénéficiait de la précieuse collaboration de l'anthropologue Rémi Savard (qui enregistrait depuis un certain temps déjà des légendes dans la région)². Fondée essentiellement sur la fréquentation des gens concernés (jointe à une connaissance profonde du sujet abordé) et misant sur leur connivence au moment même du tournage, la démarche du réalisateur vise à dépasser le niveau du simple reportage (propre aux films généralement réalisés pour la télévision) pour atteindre à la vérité existentielle de ces gens. Aussi, plutôt que de soumettre les Indiens à sa propre vision (blanche) du monde, il s'est mis en quelque sorte à leur service: en mettant à leur disposition son savoir-faire, il a choisi de donner sans compter la parole à ceux-là mêmes qui en ont toujours été privés. Arthur Lamothe a eu l'intelligence et la délicatesse de ne pas chercher à plaquer dans ses films un discours dogmatique — sous prétexte de faire un film *mobilisateur*. Les Indiens y sont vus et s'expriment selon leur propre point de vue, selon leurs propres schèmes (pensée spirale/discours analogique) et au rythme qui leur est naturel. A cet égard, le recours au grand angulaire (qui oblige le cinéaste à se rapprocher des gens filmés) et aux longs plans-séquence permettent d'établir pour nous (spectateurs blancs) ce dialogue avec l'autre, cette fréquentation qui nous fait terriblement défaut. Aussi, ces outils favorisent ici une attitude de respect, dans la mesure où «le cameraman

n'abandonne jamais un individu avant qu'il n'ait lui-même exprimé le besoin de se taire ou de se retirer». La beauté et la force de conviction de ces films relèvent de ces quelques principes élémentaires. Donc, en ayant recours aux ressources du direct, Arthur Lamothe a su emprunter «un mode de tournage qui semble nous convenir davantage, compte tenu de notre longue tradition en ce domaine et du contexte socio-économique qui est le nôtre. Partant, il a su, en empruntant une écriture du risque, établir des liens progressifs et précis entre les plans humain, social, et finalement politique, concernant la société amérindienne à laquelle il veut nous sensibiliser. Les films de cette série s'imposent par la cohérence de leur propos, la fermeté de leurs structures, ainsi que par leurs qualités proprement cinématographiques»³.

Comme ce projet a subi de nombreuses modifications en cours de réalisation, il nous paraît utile de distinguer brièvement le contenu et les structures définitives de chacun des films et des blocs, lesquels ont été conçus de façon à restituer une image totalisante de la culture des Montagnais.

Bloc 1: *Mistashipu* fut présenté pour la première fois au public québécois en juin 1974, lors des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma. Ce film sert d'introduction à l'univers particulier des Montagnais. A travers une structure qui ouvre de nombreuses pistes, qui ne seront véritablement exploitées que dans les films subséquents, et tout en fournissant des éléments de compréhension de la culture et du peuple montagnais, *Mistashipu*, au moyen d'une excursion de pêche sur la rivière Moisie, raconte la façon dont les Montagnais ont été déposés de leurs territoires par le développement de l'industrie minière (construction de la ligne de chemins de fer de Schefferville à Sept-Iles, propriété de l'Iron Ore Co.) et dans quelle mesure leur mode de vie s'en est trouvé bouleversé (création de réserves)... Par ailleurs, la Moisie — la meilleure rivière à saumon de la région —, qui naguère faisait partie de leurs territoires et constituait l'artère principale d'un réseau essentiel de communication, n'est plus accessible pour les Amérindiens que sur une longueur de 6 milles (et encore ceux-ci doivent-ils payer \$6 par jour le droit d'y pêcher!), alors que le reste de son parcours (équivalent à 175 milles), dans la meilleure tradition des monopoles, a été réquisitionné pour le bénéfice de clubs privés appartenant à des particuliers ou à des compagnies canadiennes, québécoises ou américaines.

Pour sa défense, l'Indien pourrait facilement faire valoir qu'il est le premier habitant de ces terres, mais l'idée de *posséder* le sol au sens où nous l'entendons lui paraît saugrenue: son sens de la propriété est différent. Pour lui, la terre appartient à celui qui marche dessus, qui en a l'usage. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'intervention d'Eugène Vollant: «On dit que la terre ici appartient à la Reine, à la Couronne (pour justifier sa cession aux monopoles); cela ne peut pas lui appartenir, elle n'est jamais venue ici.»

Bloc 2: *On disait que c'était notre terre/Ntesina shepen* est composé de quatre films distincts, qui ont été tournés à Sept-Iles et dans les forêts avoisinantes dans un rayon de 150 milles. Les deux premiers films ont été présentés au public, en 1975, et ils ont obtenus des distinctions; les deux autres ont été vus pour la première fois, en 1976, au cinéma Outremont,

à Montréal. (Les versions courtes de ce bloc, établies pour les besoins spécifiques de Radio-Canada, sont regroupées sous le titre général: *Étranger dans son propre pays*.) Ce bloc met l'accent de manière explicite sur l'agonie prolongée que vit le peuple montagnais, privé non seulement de ses terres mais de ses droits les plus élémentaires, comme celui de pouvoir nommer les êtres et les choses. Aussi, en contrepoint éloquent, il met en valeur le génie de ce peuple face à la *sauvagerie* des Blancs.

A. La première partie nous fait toucher du doigt les conditions de vie faites à ces Montagnais qui ont été déposés de tout, et le film multiplie les exemples de mépris et de vexations dont ils sont les victimes: expulsion de leurs territoires et harcèlement par les diverses bureaucraties. En plus d'avoir cédé, pour 40 ans, à Rayonier Québec (filiale de la I.T.T.) une immense partie du territoire québécois équivalent à la moitié de la Côte Nord (soit 27,000 milles carrés!), on a poussé le cynisme jusqu'à interdire, à toutes fins pratiques, aux Indiens l'accès à ce qui constitue pour une large part leurs territoires ancestraux de chasse et de pêche. Une altercation, saisie sur le vif, entre les membres de la famille Jourdain et un garde-barrière du parc de Port-Cartier (prétendant justement interdire à ces Montagnais l'accès à leur propre territoire, sous prétexte que leurs invités ne sont pas munis des quatre permis réglementaires!), nous fait comprendre d'une façon concrète et saisissante, par l'odieuse de ces mesures, le tragique de la situation générale qui leur est faite. Ici, la présence de la caméra a probablement influencé le dénouement (heureux) de cet incident, qui n'en demeure pas moins révélateur.

Autre exemple éloquent de cette politique du mépris: faute de n'avoir pu déloger ces Indiens de Sept-Iles, on a construit l'usine d'épuration des eaux de la ville sur leur territoire, polluant ainsi la plage qui leur avait été concédée...

La beauté saisissante et la force poignante de ce film trouvent leur secret dans le fait que Lamothe ne s'en est pas tenu à une simple dénonciation: il a eu l'intelligence de nous introduire en même temps, avec un naturel déconcertant, au cœur même de la mentalité montagnaise (rattachée au monde algonquin), en nous renseignant sur sa philosophie, sa religion, sa perception du monde, son sens de la vie et de la mort. Des passages émouvants, soutenus par une trame sonore fouillée qui amplifie et prolonge les propos échangés sur ces sujets, nous permettent de mesurer l'ampleur de notre méprise historique collective.

B. La deuxième partie nous montre Marcel Jourdain (dont nous avons fait la connaissance précédemment) en train d'inculquer à son jeune neveu des notions de sa propre culture et de ses traditions, de la science et des techniques développées et transmises par son peuple — que l'école des Blancs, orientée vers le profit, ne lui enseigne évidemment pas. Cette leçon de vie en forêt, intelligemment filmée en longues coulées continues afin de ne pas fragmenter arbitrairement la continuité spatio-temporelle du discours, où l'enfant s'initie notamment aux techniques de chasse et de trappe (lièvre/martre/renard), à la dimension écologique (traditionnellement respectée par les Indiens bien avant que certains Blancs ne s'avisent de la redécouvrir), ainsi qu'au langage des signes (bâtons servant à laisser des messages, comme les pierres dans le désert), révèle bien

la dimension pédagogique inhérente à cette culture montagnaise. Cette leçon de vie nous convainc que l'Indien a toujours respecté les cycles de la nature et qu'il n'a jamais, au cours des siècles, brusqué l'ordre naturel des choses; en contraste, des images révoltantes nous dévoilent le spectacle désolant du saccage exercé par les bulldozers. La recherche du profit maximum a pour effet de saigner à blanc, à un rythme effréné, virtuellement toute la Côte Nord. Du même souffle, le film nous apprend que ce pillage systématique a été approuvé et même subventionné par le gouvernement libéral du Québec (avec le silence complice du gouvernement fédéral), disposé à se contenter de royautés équivalant à... \$0.50, la corde de bois!

En mettant en valeur la richesse et la cohérence de cette culture montagnaise (perception du monde et de l'espace, rapports entre les hommes, mythes, légendes, etc.), afin de mieux faire ressortir le savoir-vivre de l'Amérindien face à la sauvagerie du carcajou (le Blanc), ce film constitue un bon exemple de ce regard totalisant qui définit la démarche d'Arthur Lamothe.

C. La troisième partie traite des relations de l'Indien avec l'ours, fournissant une excellente occasion de rappeler les exploits du passé et d'illustrer d'une façon révélatrice le cheminement analogique de la pensée montagnaise. Ainsi, Mathieu André interprète comme une malédiction le fait qu'il n'ait plus d'affinités avec l'ours comme son père pouvait en avoir...

D. La quatrième partie, s'intéressant à la nature des rapports entre Blancs et Amérindiens, s'emploie plus particulièrement à cerner notre racisme ordinaire, i.e. un racisme quotidien enraciné depuis des générations à leur endroit et qui n'est pas toujours dissimulé sous le masque de la bonne conscience. L'enquête, ici, est menée à Sept-Îles, dans divers secteurs (travail, syndicalisme, commerce, enseignement, etc.), et le bilan, chiffres et faits probants à l'appui, est inquiétant. De fait, l'expression «racisme institutionnel» serait plus appropriée, compte tenu de certains témoignages (comme celui de cet ex-agent du Centre de la Main-d'œuvre du Canada qui a perdu son emploi pour avoir voulu s'opposer à la politique de discrimination de son ministère) recueillis par le cinéaste... Par ailleurs, la séquence de l'Auberge des Gouverneurs, au cours de laquelle Marcel Jourdain évoque les bonheurs simples d'un temps pas si lointain, alors qu'un trafic bruyant défile en arrière-plan au point de couvrir ses paroles, illustre bien ce qu'il faut entendre par dimension spatio-temporelle d'une séquence, notion à laquelle Arthur Lamothe est particulièrement sensible.

Bloc 3: *L'autre monde / Kuestetsheskamit*, tourné à La Romaine, explore, de façon systématique cette fois, les fondements de la pensée et de la philosophie montagnaises, la conception de l'au-delà, les récits mythiques, etc.

Bloc 4: *Pakuashipu / La Rivière sèche a été* tourné à Saint-Augustin et dans ses environs. Dans l'esprit de Lamothe, ce bloc est composé de deux films:

A. Tourné à Saint-Augustin donc, village situé juste au nord de Terre-Neuve, et dont les habitants ont été les derniers à vivre sous la tente à l'année longue, *Aiasheu / Les Tentes et les maisons* dévoile la façon typiquement montagnaise d'occuper l'espace en fonction des structures parentales (avec son mode d'organisation so-

cial, etc.). L'anthropologue Rémi Savard, précieux collaborateur d'Arthur Lamothe pour la réalisation de cette série, nous sert ici de guide dans un domaine qu'il connaît à fond⁴.

B. Le deuxième film, qui donne son titre au bloc, *Pakuashipu / La Rivière sèche*, nous dévoile certains aspects de la vie traditionnelle des Montagnais. Il raconte deux jours dans la vie de deux familles (Parker et Minastapeo) qui quittent leur réserve de Saint-Augustin et remontent la rivière du même nom pour aller camper ailleurs sur l'une de ses rives, selon le mode traditionnel. Ce film nous permet de mesurer l'écart qui existe entre cet ancestral mode de vie nomade et communautaire en harmonie avec la nature et celui qui leur est imposé dans les réserves où ils ont été parqués, puis logés. Par la douceur de vivre dont il témoigne, ce film vient clore d'une façon convaincante ce cycle intitulé *On disait que c'était notre terre* (ou *Étranger dans son propre pays*).

La contribution de Radio-Canada s'arrêterait à ce stade⁵. Par ailleurs, il semble que Radio-Québec soit disposé à intervenir pour que les trois derniers blocs (5, 6 et 7) soient complétés et se présentent comme suit:

Bloc 5: *Terre de l'homme / Innu asi* serait lui-même composé de cinq films distincts, tournés à Schefferville, qui feraient connaître l'univers concentrationnaire dans lequel vivent les Indiens, en butte à de multiples formes d'oppression et de discrimination.

Bloc 6: *L'Homme-lynx / Pishunapeu (ex-Barage des castors)*, tourné à Bersimis, serait lui-même constitué de trois films distincts, visant à montrer comment et avec quelles complexités ont été effectuées la confiscation des terres et la destruction des valeurs montagnaises... Le matériau constituant ces six blocs, avec leurs diverses parties, a déjà, à quelques détails près, été entièrement filmé.

Bloc 7: Encore à l'état de projet donc, ce bloc, qui servirait de conclusion, serait axé sur la prospection, i.e. sur la *politique de l'avenir*. Il serait élaboré par les Montagnais eux-mêmes, à la suite du visionnement de la totalité des films et en fonction de l'évolution de la situation et de leur propre prise de conscience...

Comme nous pouvons le constater, ces films sont conçus pour servir les Amérindiens eux-mêmes, mais aussi ils ont été faits de façon à nous faire réfléchir, à nous rappeler que nous contribuons par notre racisme, ou par notre silence et notre indifférence, au processus de dépossession et d'aliénation auquel ils sont soumis, du fait de la collusion institutionnalisée des grandes compagnies et des gouvernements. A cet égard, le titre de la série est éloquent: *Carcajou*, ou *Le Péril blanc*. Le carcajou est un animal du Nord-Est québécois réputé pour sa voracité à l'égard des autres animaux. Aux yeux du Montagnais, l'homme blanc s'est révélé un carcajou, en lui volant ses terres, en le reléguant dans des réserves, en le coupant de sa culture et en monnayant le peu qui lui reste...

L'alternative offerte par le carcajou est claire: l'Indien doit s'assimiler (en s'exilant) ou rejoindre ses frères de sang ravalés à l'état de clochards. Virtuellement sans défense devant la marche du rouleau compresseur du progrès, ils n'ont plus que leur dignité — mais combien superbe — à opposer: «Tu raccourcis ta vie quand tu fais du mal à quelqu'un», dit Marcel Jourdain. Sentence à laquelle fait écho cette autre qui en explicite le sens: «La personne qui

prend le bien d'autrui paiera. Je ne dis rien: je vivrai plus vieux». (*On disait...*)

Ici, le travail cinématographique, tout empreint de générosité, est admirable qui donne enfin, et sans compter, la parole aux Indiens, i.e. à ceux qui en ont toujours été privés depuis que les Blancs ont entrepris de les annihiler méthodiquement. Tout entier à l'écoute de cette parole, Lamothe n'est pas tenté de nous en détourner par divers procédés cinématographiques, sous prétexte de nous séduire ou de nous convaincre à tout prix. Non, ses films sont aux antipodes d'un cinéma de compromis fondé sur les lois du spectaculaire ou soumis aux servitudes du cinéma documentaire. Point d'exotisme ici, ni de mystification idéologique. L'Indien se sert en pleine connaissance de cause des moyens mis à sa disposition par le cinéaste: «Ma parole va loin. Je ne serai pas là et ma parole ira loin. Qu'il m'arrive n'importe quoi, je sais que ma parole ira son chemin», dit Marcel Jourdain au milieu du cimetière de Sept-Îles...

Devant l'image de cette réalité, qui s'impose progressivement de film en film dans toute sa splendeur tragique, nous nous sentons bien petits, et le mal de notre québecitude nous paraît soudain bien dérisoire face à la détresse insondable de ces Amérindiens. Du moins, cette image vient-elle nous rappeler (en filigrane) que leur sort pourrait devenir le nôtre à plus ou moins brève échéance.

1. Ce film marque une nette régression par rapport à *Chissibi, ou la mort d'un fleuve*, 1972, film que Boyce Richardson avait précédemment coréalisé avec Jean-Pierre Fournier, d'une façon indépendante, en dehors de l'ONF.

2. Au début, à La Romaine et à Saint-Augustin, Arthur Lamothe s'occupait lui-même de la prise de son, alors que Guy Borremans et son assistant Serge Giguère étaient à la caméra. Par la suite, il a demandé à Serge Beauchemin de s'occuper du son, tandis que Borremans et Giguère se faisaient remplacer à la caméra par Roger Moride et Jérôme dal Santo. Le montage de cette série est dû à Nicole Rodrigue (la femme d'Arthur Lamothe) et à Francine Saïa.

3. Extrait de mon intervention au titre de président de l'Association Québécoise des Critiques de Cinéma (AQCC), lors de la remise du Prix de la critique québécoise au cinéma Outremont, le 24.11.75, à Arthur Lamothe pour *On disait que c'était notre terre*.

4. Cf. *Recherches amérindiennes*, Vol. 5, N° 2, qui constitue une référence essentielle pour les problèmes relatifs à la Côte Nord. Un article fort bien documenté de Rémi Savard porte précisément sur ce sujet des tentes et des maisons.

5. Dans un premier temps, après plusieurs refus, Arthur Lamothe avait fini par obtenir le feu vert de Radio-Canada, en janvier 1973, pour réaliser une série de 13 demi-heures sur les Montagnais. Mais, assez rapidement, l'entente fut modifiée, et il fut convenu, afin d'éviter le piège d'une vision trop superficielle ou folklorique, que la durée de chaque film serait portée à une heure — avec un budget de \$45.000. L'entente portait sur 7 films, avec une option pour un huitième. Les films qui constituent les 4 premiers blocs (tels que présentés en février 1977 au réseau français de télévision) correspondent en gros aux accords convenus avec Radio-Canada.

Outre ces versions d'environ une heure chacune, montées pour les besoins spécifiques de Radio-Canada, Arthur Lamothe, estimant que leur message se trouve en partie dénaturé par des contraintes-horaires arbitraires, a jugé bon d'établir par ailleurs des versions normales (dites commerciales) de ces films... travail rendu possible grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada. Des télévisions de plusieurs pays, comme l'Allemagne, seraient vivement intéressées à faire l'acquisition de ces versions normales, ce qui ne va pas sans créer de sérieux problèmes à Radio-Canada...

Quoi qu'il en soit, il semble, par ailleurs, que Radio-Québec ait consenti à prendre le relais de Radio-Canada pour la finalisation de ce projet ambitieux et que, de ce fait, les 8 ou 9 films qui constitueront les 3 derniers blocs pourront être chacun d'une durée variable, en vertu des accords convenus en ce sens.