Document généré le 25 avr. 2024 13:09

Intervention

L'expérience d'Arthur Lamothe
Cinéma d'intervention ou de non-intervention

Gérald Baril

Numéro 12, juin 1981

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1253ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)
1923-256X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Baril, G. (1981). L'expérience d'Arthur Lamothe : cinéma d'intervention ou de non-intervention. *Intervention*, (12), 46–47.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1981

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«Une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans son contenu fonctionnel. La réification des relations humaines, par exemple à l'usine, ne permet plus de les restituer. Il faut donc effectivement «construire quelque chose», «quelque chose d'artificiel», «de posé». L'art est donc tout aussi nécessaire; mais la vieille notion d'art, celle qui part de l'expérience, est devenue caduque. Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité.»

Bertolt Brecht (1)

«Le cinéma ferait un pas de géant si, rejetant ses préjugés philosophiques, politiques ou esthétiques, il parlait aux spectateurs cet authentique langage humain. Le réalisateur lui-même surmonterait pas mal de crises si, dans la mise en valeur des réalités qu'il brasse, il savait se dégager d'un immobilisme obstiné et d'une froide sécheresse dont meurt son art et, en authentique artiste, croire plus qu'à l'abstraction, à l'intuition, plus qu'à la tête, au coeur. Aider le cinéma à se définir comme langage humain, c'est donc l'aider à se définir comme art. De tous les dynamismes naturels, l'art est peut-être le plus puissant pour emporter l'esprit vers les sommets; l'émotion esthétique nourrit une sorte de contemplation mystique; elle recèle un humus religieux, où peuvent s'épanouir en plénitude des virtualités spirituelles, qui entraînent l'homme, humble ou puissant, au désir et à la conquête de la vérité.»

Federico Fellini (2)

L'expérience d'Arthur Lamothe

Cinéma d'intervention ou de non-intervention

La démarche patiente d'un cinéaste.

Cinéma didactique ou cinéma de l'intuition voilà les deux termes d'un vieux débat maintes fois resassé mais toujours d'actualité. Peut-être encore plus d'actualité à l'heure d'une crise économique et politique internationale où il n'y a plus de modèle social qui tienne le coup.

Incidemment, ni Brecht ni Fellini ne sont des émanations d'un quelconque hasard mais chacun d'eux correspond à une époque et exprime une certaine vision des rapports sociaux. Brecht témoigne des questionnements qui sont ceux de beaucoup d'artistes européens de la période de l'entre deux-guerres. Fellini quant à lui s'est laissé bercer par les scintillements du Hollywood des années cinquante dont le rayonnement s'étendait bien au-delà de Cinecitta.

Plusieurs ont cru bon de remonter à Lumière et Méliès pour montrer que les pionniers avaient donné naissance à deux tendances, mais dans ce cas on a trop souvent fait l'erreur d'opposer documentaire et fiction, alléguant que l'un était plus proche de la réalité que l'autre. Si cela était, *Les Ordres* ***de Michel Brault serait moins réaliste que*** *Les Événements d'octobre 1970* ***de Robin Spry, alors qu'en fait les deux réalisateurs ont abordé les mêmes événements de deux points de vue différents, l'un croyant que la fiction servirait mieux son point de vue et l'autre lui préférant la forme reportage.***

Le même débat a récemment été soulevé par Bernard-Richard Émond dans son «Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention» (3). Le texte de Émond aura d'ailleurs suscité plusieurs commentaires intéressants en plus de donner l'occasion à Pierre Perrault de nous servir un inimitable prêche sur le cinéma de «non-intervention» (4).

Cinéma «d'intervention» ou de «non-intervention», au fond la question n'est pas là; un film est toujours une intervention. Tout en étant conscient de ce fait il s'agit alors d'entretenir une relation avec le sujet filmé où ce dernier n'est pas écrasé par le poids du film. C'est ce que Arthur Lamothe appelle «se laisser piéger» (5) par le sujet, plutôt que d'essayer de le piéger.

Déjà avec *Les Bûcherons de la Manouane* en 1962 (il y aura bientôt vingt ans...) Lamothe nous donnait un document où les bûcherons étaient au premier plan. Sa démarche l'a amené à entreprendre en 1973 la «Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec II dont nous avons eu l'occasion de voir les quatre derniers films (6) en février et mars à Radio-Québec.

Cette démarche de Lamothe participe du didactique et de l'intuitif. Selon le cinéaste lui-même il ne suffit pas de surprendre le réel en même temps que la caméra:

«Tu dois arriver sur place avec le maximum d'informations parce que si tu n'es pas informé ça ne va pas. Tu ne peux pas découvrir avec le cinéma. Si tu prétends découvrir avec le cinéma tu diffuses l'ignorance, les préjugés; c'est à dire ton ignorance, tes préjugés. Un film doit d'abord exister dans ta tête, et c'est que tu as dans la tête qui passe. Comment s'est établie la connivence avec Marcel Jourdain? Marcel Jourdain a senti que ce qu'il disait avait de la résonnance chez moi, autrement il n'aurait pas dit la même chose à un autre, tu comprends. Il faut que tu arrives avec en tête l'histoire de Sept-Iles, l'histoire de la réserve de Sept-Iles, les postes du Roi, etc... Il faut que l'information qui passe dans le film soit la pointe de l'iceberg; ça doit être appuyé sur une énormité d'informations mais qu'on ne voit pas. On voit ce qu'il y a de plus pertinent. Une fois, Marcel Jourdain devait me raconter l'histoire de l'ours qui avait scalpé un Indien, mais au lieu de ça, il a fait un discours classique sur la dépossession de l'Indien. (...) Mathieu André, lui, pour le film sur le territoire (on s'était entendu pour un discours sur l'occupation du territoire) — Mais dit: «attends un jour de plus pour que je sois bien prêt» — le moment venu je lui dis d'essayer de faire ça en une demie heure — le discours a duré plus d'une heure. Mais lui il sentait la nécessité que ça dure ce temps-là pour que ça soit compris, pour que ses enfants comprennent. Ces films-là, ils les ont faits pour les générations futures parce qu'ils disent: «nos enfants peuvent pas faire ça...». (...) Alors, toi, tu doit avoir des intuitions sur place, tu dois voir le montage, tu dois voir le film qui est en train de se faire.»

(...) Bien entendu je prends un autre rythme pour un film publicitaire pour la télévision; je suis capable... Mais pour des populations qui n'ont pas le temps trop mesuré — qui prennent le temps de vivre — de regarder les choses tranquillement — c'est les trahir d'après moi que de les présenter dans des formes syncopées ou subliminales.» *

Photos: Gui Bernadès et Serge Giguère

Arthur Lamothe et son equipe, avec Marcel Jourdain lors du tournage de **Ntesi Nana Shepen**

George Gabriel **(Mushuau Innu)**

Arthur Lamothe et Jean-Luc Godard.

«J'aime beaucoup les films de Godard. C'est révolutionnaire pas uniquement par les propos qu'il tient mais aussi par la forme. (...) Godard ferait des films un peu comme je fais parce que je pense un peu comme Godard.» *

Il y a effectivement des similitudes entre Lamothe et Godard. Au fond Godard ethnographie par son cinéma les rapports humains fuckés des grandes villes modernes, et, comme lui aussi se laisse piéger par son sujet, il fait des films fuckés.

Les films sont peut-être produits (marchandises) mais leur fonction idéologique peut être génératrice de changement. Pour ça il faut vouloir exercer une action sur le réel comme le veulent les cinéastes Godard et Lamothe, sans toutefois s'illusionner.

«Je pense qu'il ne faut pas attendre non plus des films des miracles (SIC). Les films doivent exister, ils doivent sensibiliser. On ne peut pas les ignorer. Il y a des articles qui en parlent dans les journaux. Il y a des choses qui font réagir. Chaque film doit être un jalon.

Des chroniqueurs de chasse et pêche réagissent contre la série sur les Montagnais, bon... il se passe des choses quoi. Quand j'ai commencé la série on avait évacué le problème amérindien de la conscience des Québécois: les films constituent un des éléments qui ont contribué à le faire ressurgir. La série «Carcajou...» a été un déclencheur.»

Ce rôle de déclencheur que Lamothe veut faire jouer à ses films il y croit jusqu'au bout. C'est pour ça qu'il a associé les Montagnais au travail cinématographique et qu'il souhaite maintenant les voir prendre en main leurs propres films.

Le montage est plus difficile à faire en unité spatio-temporelle. Briser la linéarité c'est facile; faire des effets techniques, c'est facile, et puis ça plaît beaucoup à certains cinéphiles. Ils disent: «Ahhh! il fait des effets de cinéma!» (...) Il faut que les Montagnais ne se sentent pas trahis par la forme du fil, faut que tu respectes la forme de leur discours; tu marches par une logique de similitudes.

C'est cette méthode faite de recherche minutieuse et de connivence très grande avec les Montagnais qui aura permis à Lamothe de nous donner cette compréhension de la situation actuelle des Indiens du Nord-Est québécois. La connivence entre le cinéaste et les Amérindiens a joué directement sur la structure narrative des films. Une culture si différente de la notre ne pouvait pas s'exprimer exactement dans les mêmes schèmes filmiques, comme l'explique Lamothe:

«J'ai un film à l'O.N.F., au montage. C'est un monteur, un très bon monteur qui y travaille mais ça ne marchait pas parce qu'il le montait, un petit peu O.N.F.» Les Montagnais sont venus le voir et ils ont dit que ça n'avait pas de bon sens — et je le voyais aussi. Il fallait que je m'en occupe.

«Ce que j'aurais aimé c'est présenter des jeunes leaders à la fin pour expliquer la situation politique mais j'espère que les Montagnais le feront eux-mêmes. J'espère qu'ils feront leur cinéma. Je pense que moi j'ai fini de filmer... J'ai toujours essayé de les entraîner... Il y a des choses techniques qu'il faut apprendre; il faut des techniciens, des administrateurs de cinéma. J'espère qu'il va se créer des équipes de production Montagnaises pour qu'ils puissent dire eux-mêmes ce qu'ils ont à dire.

Ils m'ont appelé souvent à Sept-Iles — j'ai dit que j'accepterais d'y aller comme conseiller, c'est tout... ...autrement on frise le colonialisme.» *

Gérald Baril

NOTES

1 *Écrits sur le cinéma*, Bertolt Brecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 171. Cité par Lucien Drivod dans *Champ Libre* no. 1, juillet 1971.

2 *Panoramique sur le 7e art*, Claude, Bachy, Taufour, préface de Fellini, Éditions Universitaires, Paris, 1959.

3 «Des images justes ou juste des images? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention», Bernard-Richard Emond, suivi des commentaires de plusieurs auteurs, dans *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. X, no. 4, 1981, (pp. 218-238).

4 *R.A.Q.*, op. cit., (pp. 229-236).

5 *R.A.Q.*, op. cit., (p. 229).

6 *Ninan Nitassinan* (Notre terre).
Pukuanipanan (Campement d'hiver où est tendu le filet).
Mushuau Innu (L'homme de la toundra).
Inniun Nipatakanu (Ethnocide délibéré?).

* Extrait d'une entrevue avec Arthur Lamothe réalisée par l'auteur le 10 mars 1981.