

Entretien avec Arthur Lamothe

Léo Bonneville

Numéro 83, janvier 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51293ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

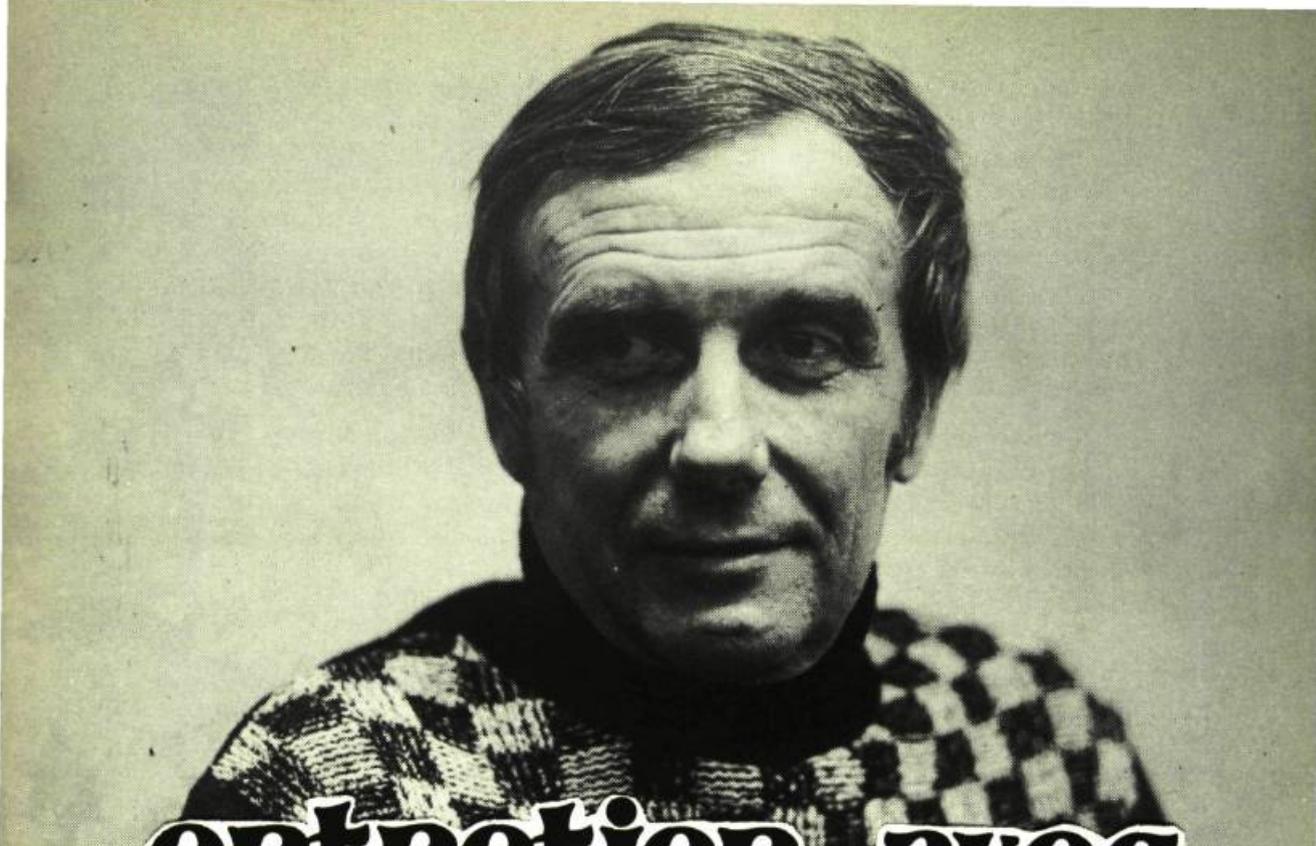
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1976). Entretien avec Arthur Lamothe. *Séquences*, (83), 4–18.



entretien avec

arthur lamothe

"Faire rendre gorge au réel."

Bien avant qu'Arthur Lamothe ait obtenu le Prix de l'Association québécoise des critiques de cinéma, Séquences avait décidé de faire une interview avec l'auteur d'une série de films sur les Indiens du Québec. Divers contretemps ont fait reporter cette rencontre au 28 novembre alors qu'Arthur Lamothe avait reçu ce prix en présence du Ministre des Communications, de nombreux cinéastes, critiques et amis. Cette deuxième entrevue survenait sept ans après une première parue dans le numéro 53 de Séquences. A cette époque, Arthur Lamothe était Président de la Société générale cinématographique. Depuis ce jour de 1968, le cinéma québécois a beaucoup évolué.

Léo Bonneville

L.B. — *Et vous, Arthur Lamothe, qu'êtes-vous devenu dans le cinéma québécois ?*

A.L. - Tout d'abord, je critique l'étiquette "cinéma québécois". En fait, cinéma québécois, c'est une étiquette fallacieuse que l'on plaque à n'importe quel film de chez nous. Par exemple, un film de Denis Héroux est un film québécois. En effet, c'est un film fait au Québec. C'est donc du cinéma québécois. On appelle tous les films fait ici du cinéma québécois. Autrefois, ce que l'on appelait du cinéma québécois, c'était un cinéma qui ne visait pas une rentabilité immédiate, c'est-à-dire le profit maximum des investissements. Il visait toute autre chose. On pourrait faire une comparaison avec la peinture. Par exemple, Paul Cézanne était un peintre français. Il faisait de la peinture française. Il ne visait pas à la rentabilité immédiate. Par contre, il y avait bien des barbouilleurs à son époque qui exposaient dans les salons et qui cherchaient la rentabilité immédiate. Le cinéma québécois était connu dans le monde entier pour son honnêteté. C'était une question d'éthique.

L.B. — *Quelles étaient les figures marquantes de cette époque tout de même récente ?*

A.L. - Nous étions quelques-uns : Gilles Groulx, Gilles Carle, Michel Brault, Claude Jutra. Ce sont ces gens-là qui m'ont soutenu quand j'ai fait **Bûcherons de la Manouane**. Car ce fut un combat aussi dur que celui que je mène maintenant avec mes films sur

les Indiens. Même à l'Office national du film, on a visé tout de suite à la rentabilité commerciale. Alors on a tué le cinéma. Il est entré directement dans le capitalisme. Il n'est pas possible de construire une oasis socialiste dans un univers capitaliste. Le capitalisme c'est beaucoup de choses, mais ça fini aussi par être une maladie du cerveau. Passer sa vie à "maximiser" son profit, cela relève d'une philosophie. Et cela donne des oeuvres qui sont également malades du cerveau. Fatalement. On veut à tout prix séduire le public. Alors on fait **Tout feu, tout femme** que finance le gouvernement. On pourrait aligner bien des films. Et cela finit par **Mustang**.

L.B. — *Qu'avez-vous fait depuis des années ?*

A.L. - D'abord j'ai essayé de vivre. Ensuite d'obtenir des outils de production qui m'appartiennent. Je tiens comme un artisan à posséder des outils de production. Puis j'ai fait de nombreux films éducatifs pour le Ministère de l'éducation du Québec. Entre-temps, j'ai réalisé **Le Mépris n'aura qu'un temps**. De plus, j'ai fait des films pour la C.S.N. et pour la C.E.Q. J'ai même reçu plusieurs jeunes qui sont venus travailler avec moi : Pascal Gélinas, Pierre Harel, Roger Frappier, François Dupuis. J'ai beaucoup travaillé à un scénario sur Louis Riel. Mais je tiens à faire ce film sur mon terrain. J'ai décidé que je n'entrerais pas sur un terrain qui me serait imposé.

L.B. — *Qu'entendez-vous par votre terrain ?*

A.L. - Par rapport à moi-même. Sans contrainte imposée de l'extérieur. Sans mettre un absolu sur la rentabilité immédiate en utilisant les recettes imposées par quelque producteur que ce soit, car les producteurs se cassent régulièrement la gueule. En voulant trop courir après l'argent, on produit nécessairement des fiascos financiers qui s'ajoutent aux fiascos cinématographiques.

L.B. — *Vous venez justement de faire une série de films sur les Indiens. Comment vous est venue cette idée ?*

A.L. - C'est une idée très ancienne. Avant même de venir au cinéma. Dans mon premier film, **Bûcherons de la Manouane**, il y avait des Indiens. Cela remonte au temps où j'étais bûcheron. En 1953, quand je suis venu au Canada, je suis allé coupé du bois en Abitibi. Sur le chantier, les Indiens vivaient sous la tente. Je me suis dit alors : il faut que je fasse un film sur les bûcherons. A cette époque, je ne pensais pas vraiment faire du cinéma. C'était une idée très vague. Je pensais plutôt à écrire ce qui se passait devant mes yeux. Toutefois je me disais : il faut montrer cela. C'est pourquoi la première fois qu'on m'a donné la chance de faire un film, j'ai réalisé un film sur un camp de bûcherons. J'ai trouvé chez les Indiens qui vivaient autour de moi beaucoup de dignité. Mais l'image que l'on avait des Indiens était très défavorable. Du côté de Val d'Or, ils s'enivraient et souvent leurs femmes se prostituaient. Je constatais que lorsqu'ils étaient sur leurs domaines, entre eux, les Indiens témoignaient de beaucoup de dignité. Je me disais qu'il devait y avoir chez eux une grande civilisation, une certaine idée de l'homme pour que les choses se passent ainsi, pour qu'ils ne soient pas totalement assimilés et corrompus.

L.B. — *Vous étiez alors entré à l'Office national du film ?*

A.L. - J'ai donc proposé à l'Office national

du film d'aller vivre pendant trois mois d'hiver avec les Indiens Têtes de boule. On m'a répondu : ce n'est pas la peine. D'ailleurs après avoir terminé **Bûcherons de la Manouane**, j'ai été mis "sur les tablettes". Sachez qu'on a censuré **Bûcherons de la Manouane** cinq fois. Alors j'étais pris. Mais à l'intérieur j'en souffrais énormément. Je voulais aller chez les Têtes de boule en amenant avec moi un caméraman. Là-bas, il n'y avait pas de maisons. Les Indiens étaient nomades. Ils vivaient sous la tente. Ils n'avaient pas de skidoos. Ils trappaient. Par moments, ils crevaient de faim. De plus les fonctionnaires les embêtaient. Les garde-chasse aussi. La C.I.P. venait couper du bois dans la région. Et à mesure que des chemins s'ouvrent, les Blancs montent. Car les Blancs voyagent sur les routes. Ils ne voyagent pas sur les rivières. Ils veulent garder les orignaux pour eux. Et pour les Américains qui sont les Présidents de la Compagnie et qui viennent chasser en automne. Il faut donc chasser d'abord les Indiens pour conserver les orignaux pour les chasseurs blancs. Aussi pour le poisson qu'il faut garder pour les Blancs. Je voulais aller filmer là. Malheureusement ce ne fut pas possible. Ensuite j'ai proposé à l'O.N.F. un film qui s'intitulait **Le Péril blanc**. Il s'agissait d'un film fait à partir de la mort des Indiens des Plaines. Quand je suis allé tourner **La Moisson** dans l'Ouest canadien, j'ai rencontré des Cris. (Notez que les Indiens de l'Ouest sont plus misérables que ceux d'ici.) J'ai également rencontré des Métis qui vivaient dans les bois. Cela m'intéressait parce que je songeais toujours à mon projet sur Louis Riel. Je voulais travailler avec un anthropologue américain du nom de Collier. On parlait toujours du Péril jaune. Mais ce n'était pas les Chinois qui bombardaient San Francisco mais plutôt les Américains qui attaquaient Hanoi. Et ce sont les Russes qui envahissent la Sibérie. J'ai beaucoup lu sur la Sibérie. Car les hommes sont venus par le détroit de Béring.

En conséquence, il y a des parentés avec les peuples Mongols. On m'a répondu que le Périil blanc ce n'est pas commercial. On voulait rentabiliser l'O.N.F. Personnellement, je prétendais que l'Office national du film était un organisme de base qui ne devait pas être soumis à l'offre et à la demande. Il doit plutôt avoir des buts culturels. Souvent ce que l'on appelle non rentable, ce sont des films plus rentables que ceux dits rentables.

Bûcherons de la Manouane s'est payé cinq ou six fois. L'O.N.F. en a vendu tellement de copies à travers le monde que le film a été payé bien des fois. Pourtant ce n'est pas un film rentable. **Le Mépris n'aura qu'un temps.** est le film québécois le plus vu au Québec par des spectateurs. J'ai rencontré quelqu'un qui l'avait présenté une trentaine de fois dans la région de Saint-Hyacinthe, en 1971. Donc c'est un film qui a été amorti rapidement si l'on considère le nombre de spectateurs qui l'ont vu. De plus, le film n'a pas coûté cher. Donc de tels films sont extrêmement rentables.

L.B. — *Pour l'O.N.F. ce qui compte donc c'est le profit ?*

A.L. — On vise trop souvent le profit monétaire immédiat. Comme si la somme des profits individuels fournissait le bien-être collectif.

L.B. — *On est loin alors du but primitif de la fondation de l'O.N.F.*

A.L. — C'est l'O.N.F. qui est l'image de notre société occidentale capitaliste. C'est la société qu'il faut changer.

L.B. — *Revenons aux Indiens.*

A.L. — J'ai réussi à faire **Le Train du Labrador**. J'ai proposé ce film à Paris et la Compagnie Gaumont l'a accepté. J'ai tourné ce film avec un tout petit budget. Le tournage a duré cinq jours. Le film dure une demi-heure. Je n'ai pas pu le continuer. Car il faut toujours de l'argent pour tourner un film. Et il faut en trouver.



Bûcherons de la Manouane
(photo de tournage)

L.B. — *Vous avez travaillé avec l'anthropologue Rémi Savard.*

A.L. — Rémi Savard était allé enregistrer des légendes indiennes sur la basse Côte Nord : à Saint-Augustin et à la Romaine. Je lui ai proposé de filmer ces légendes. Car les vieux vont mourir. Il faudrait recueillir au plus tôt les légendes indiennes qui sont aussi importantes que celles que l'on trouve en Amazonie. Ce sont d'ailleurs des légendes à peu près identiques. Elles ont un fond culturel amérindien qui est exactement le même d'un bout à l'autre de l'hémisphère. Mais je n'ai pas pu. J'ai alors proposé à Radio-Canada de faire une série de petits films sur les réserves indiennes du Québec : treize réserves, treize films. J'ai proposé cela à Gérald Godin qui était emballé. Mais à l'époque, cela n'a pas pu se faire. Et après, j'ai soumis deux projets à Radio-Canada : une série de films sur le Québec et une série de films sur les Indiens.

L.B. — *Comment avez-vous pu produire ces films ? En d'autres termes, comment avez-vous trouvé l'argent ?*

A.L. — Radio-Canada a fourni \$13,000. par demi-heure (couleur). Radio-Canada achète les films au pied : tant de pieds, tant de

dollars. J'avais donc un point de départ. Je pouvais démarrer. Je me suis aperçu, une fois le matériel impressionné, que des demi-heure, cela n'allait pas. D'ailleurs je n'ai pas fait de pilote. Parce que du matériel filmé à un endroit pouvait servir pour un autre film. Comme les films sont divisés par thèmes, je ne peux pas faire des films comme on les fait habituellement. Les films qui passent à Radio-Canada sont faits sur un sujet et c'est toute la demi-heure qui porte sur le même sujet. Complet. Tandis que moi, c'est le bloc qui fait l'unité. Il faut que le bloc soit monté avant que je puisse le diviser en périodes. Généralement les gens tournent du 6 ou 8 pour 1. Parfois beaucoup plus. Ce que je tourne, c'est à peu près du 3 pour 1.

L.B. — *Vous êtes économique.*

A.L. — Je ne tiens pas à être économique. C'est comme ça. Je n'y peux rien. Je ne tourne pas quand je vois que c'est inutile. En voyant le matériel, Guy Joussemet de Radio-Canada a été très emballé. Je lui ai dit : des demi-heure, ça ne va pas. Il faut des heures. D'ailleurs les films devraient avoir leurs dimensions naturelles, biologiques. Un film, ce n'est pas mécanique. Il obéit plutôt à des lois qui sont d'ordre biologique. Comme tout art, comme toute société.

L.B. — *Comment Guy Joussemet a-t-il réagi ?*

A.L. — Il a dit qu'il fallait se battre pour cela. De toute façon, en Europe, le minutage importe peu. Entretemps, Guy Joussemet a changé de poste. Il a été nommé à Paris. Heureusement qu'il m'a soutenu et qu'il m'a permis de faire des films d'une heure. Les films m'ont coûté à peu près le double de ce que m'a donné Radio-Canada. L'Association des Indiens m'a donné un petit coup de main en achetant les droits du premier film, **Mistashipu**. Mais elle n'a pas pu encore avoir de l'argent pour acheter les droits des autres films. J'ai obtenu également une contribution du Conseil des Arts. Je dois ajouter que mes amis m'ont beaucoup sou-

tenu, même financièrement.

L.B. — *Ces contributions sont-elles venues avant ou après le tournage ?*

A.L. — Quand j'ai obtenu le matériel. Car il faut vous dire que j'ai eu beaucoup d'ennuis. Nous étions à Schefferville. Nous ne faisons pas développer la pellicule tous les jours car je ne voulais pas l'envoyer par avion non accompagnée. Le laboratoire était en aménagement et beaucoup de matériel a été raté. Il y avait un pépin dans la caméra dont nous nous rendions pas compte en filmant. Il a fallu que je re-tourne des choses l'hiver durant des tempêtes de neige. Cela a coûté assez cher. J'ai fait une réclamation aux assurances. Mais cela n'a rien donné. Il aurait fallu que je fasse un procès. Cela m'aurait renvoyé dans deux ans. De plus, je n'avais pas d'argent pour faire un procès.

L.B. — *La Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) a-t-elle contribué au financement ?*

A.L. — Non, du moins pas encore. Jusqu'à présent, la SDICC a refusé tout financement parce que, dit-elle, mes films ne sont pas commerciaux. Et puisqu'il faut discuter épicerie, je dois avouer que mes films ne sont jamais projetés devant des salles vides comme **Mustang**, par exemple, et pourtant pour ce film, on achète des pages entières de publicité. J'ai toujours espoir que la SDICC se ravise. Une telle politique est inconcevable. **Le Mépris** a la vie dure d'autant plus que j'avais un distributeur en la personne de Roch Demers. J'avais également des propriétaires de salles. J'avais même été soutenu par l'Association des Indiens, par la Fraternité des Indiens du Canada qui adressait des lettres en déclarant qu'elle avait rarement vu des films sur la culture indienne et qu'elle désirait que le cinéma parle d'eux.

L.B. — *Quand vous êtes parti pour faire ces films, aviez-vous un plan déterminé ou alliez-vous un peu à l'aventure ?*

A.L. - On ne part jamais à l'aventure. Je connaissais les Indiens. J'avais déjà filmé plusieurs fois à Sept-Iles, à Schefferville. D'ailleurs j'ai conservé dans mes films du matériel que j'avais filmé en 1970. Je prévoyais que ce matériel pourrait me servir pour des films plus tard. Je connaissais bien des gens. Puis Rémi Savard avait vécu un an chez les Indiens de La Romaine et de Saint-Augustin. J'avais donc un plan de tournage. De plus, j'avais des sujets bien déterminés. J'avais des thèmes. Il y avait les légendes du côté de La Romaine, le passage des tentes aux maisons à Saint-Augustin, des discussions sur la théologie montagnaise à La Romaine également, les mines de fer à Sept-Iles.

L.B. - *Quelle fut la participation de Rémi Savard dans vos films ?*

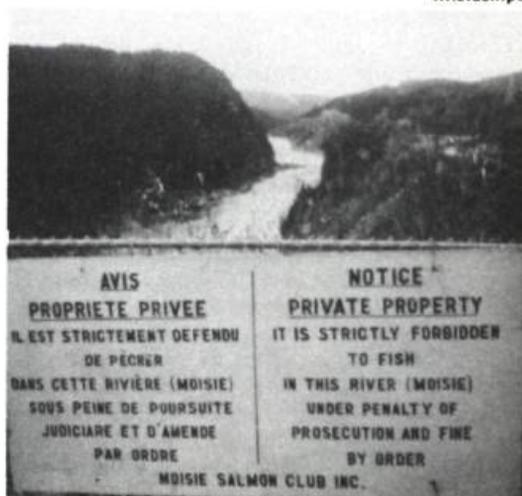
A.L. - Rémi Savard est un des rares anthropologues québécois qui ont étudié à fond les légendes indiennes, leurs significations, la conception du monde des Indiens. Quand on va filmer sur les lieux, il faut être le plus instruit possible. Il y a des gens qui disent : on part avec une caméra et on découvre. C'est diffuser l'ignorance et les préjugés. Je ne vois aucune nécessité de filmer des Indiens quand on est ignorant et rempli de préjugés. Le cinéma est une question de moralité. Il n'y a pas de bons films sans éthique. Il n'y a pas de bonnes prises de vue sans éthique. Dans chaque plan, il y a une éthique. Quand je prends un plan fixe, il y a une éthique. D'ailleurs cela rejoint la civilisation indienne. On ne peut pas faire des films moraux dans une forme immorale. L'éthique et l'intelligence vont de pair. Tout cela fait un. C'est notre civilisation cartésienne qui a différencié le corps de l'esprit, la forme du contenu. Il y a des signes. Il y a des choses qui signifient. Donc qui participent à la fois au contenu et à la forme. Par exemple, on parle de films politiques qui sont à gauche et qui ont des formes

complètement conservatrices sinon infantiles. Un film dans des formes infantiles reste infantile quelles que soient les paroles qui y sont dites. McLaren est un grand révolutionnaire. Gauvreau aussi. Comme Picasso est un grand révolutionnaire qui a bouleversé l'univers des formes. Et je pense que dans les arts, il faut être révolutionnaire. Prêcher la révolution dans des formes conservatrices, c'est d'une immoralité totale. Et flagrante. Le cinéaste fabrique des signes qui doivent avoir leur entité en eux-mêmes. Pas par le montage.

L.B. - *Si je comprends bien, votre préparation est aussi importante que le montage qui suit.*

A.L. - Bien sûr. On me fait marrer à l'O.N.F. On donne les films aux monteurs. Et on leur dit : débrouillez-vous. Mais qui est le réalisateur alors ? C'est le monteur. De toute façon, le réalisateur préside des cérémonies. Il dit : tournez. A Radio-Canada : c'est ça. C'est pour cela que la télévision est ce qu'elle est. Mortelle. D'ailleurs Radio-Canada, pour des impératifs d'horaire, m'a réduit **Mistashipu** en enlevant Matieu André

Mistashipu



sur la montagne ! Parce qu'à Radio-Canada, on se met à la place du spectateur. C'est un mépris pour le public. Donc ce passage a été supprimé pour la télévision.

L.B. — *Combien de temps avez-vous tourné ?*

A.L. - Au total, 45 jours. Malheureusement le quart environ de la pellicule était manqué. Cela m'a déprimé. Je suis allé en France. A mon retour, j'ai recommencé durant l'hiver pour substituer la pellicule perdue. Cela a duré un autre mois. Donc au total deux mois et demi, trois mois. Ce n'est pas énorme.

L.B. — *Dans vos films, tout est-il vu par les Indiens ou par les Blancs ?*

A.L. - Il faut dire d'abord que chacun de mes films est ma vision personnelle. Je suis toujours un Blanc. Je ne prétends pas être un cinéaste indien. Je suis un Blanc qui fait des films, qui pense qu'il a des choses à exprimer. J'essaye toujours d'être honnête, respectueux et très délicat envers la culture indienne. Malheureusement, il y a des soi-disant cinéastes qui se promènent dans les réserves indiennes comme dans un zoo.

L.B. — *Quelle masse de pellicule avez-vous ramassée ?*

A.L. - J'ai recueilli à peu près pour une cinquantaine à une soixantaine d'heures de projection. Malheureusement j'ai eu passablement de pellicule gâchée. D'après le plan que j'ai fait, cela donnera environ vingt heures de film.

L.B. — *En combien de films ?*

A.L. - Pour Radio-Canada, cela donnera 7 heures. Pour les salles, les films ne seront pas divisés de la même façon. Il y aura plusieurs cycles ou plusieurs blocs. Chaque bloc comprendra des films du même endroit. Le bloc de La Romaine, le bloc de Saint-Augustin, etc. A chaque endroit où je filmais, je choisisais un thème. Donc il aura le cycle Bersimis, le cycle Sept-Iles, etc. **Mistashipu** servira de préambule.

L.B. — *Est-ce que ces thèmes seront divisés en sous-thèmes ?*

A.L. - Les thèmes généraux seront divisés en différentes parties. Par exemple, les Indiens parlent de la dépossession spirituelle comme de la dépossession matérielle.

L.B. — *Quelle était votre équipe de tournage ?*

A.L. - A La Romaine et à Saint-Augustin, j'étais entouré de Rémi Savard, anthropologue, Guy Borremans, caméraman et Serge Giguère assistant-caméraman. Pendant le tournage, nous vivons ensemble. Pour un cinéaste, il est très important de partager avec l'équipe ce qu'il ressent. Il faut donc créer un état d'esprit, une ambiance qui permettent de marcher dans le même sens. J'avais de la chance d'avoir Guy Borremans avec qui j'avais beaucoup travaillé. Maintenant je peux travailler avec lui presque sans nous parler. Nous sommes complices. Et j'ajoute Micheline Thouin. En tout, une équipe de 6 ou 7 personnes. Je m'occupais personnellement du son. Puis je me suis rendu compte qu'il n'était pas bon que je sois au son. J'ai donc décidé que j'aurais un ingénieur de son. Ce fut Serge Beauchemin avec qui j'avais fait **Le Train du Labrador**. Et quand Guy Borremans est parti pour le Mexique, c'est Roger Moride qui l'a remplacé et Jérôme dal Santo, avec le même esprit d'équipe.

L.B. — *Pourquoi avez-vous choisi de tourner chez les Montagnais ?*

A.L. - N'oubliez pas que j'avais fait **Le Train du Labrador** chez eux. Je connaissais bien les gens de Sept-Iles. De plus, j'avais fait un autre film en 35mm, **La Route du fer** qui se passe sur la ligne de chemin de fer de Port Cartier à Gagnon. Je suis un vieil habitué de la région. C'était le troisième film que je tournais dans ces parages. Je m'étais promené souvent par là. J'ai même passé trois semaines chez Gilles Vigneault à Natashquan, en 1964.

L.B. — *Comment s'est accomplie votre approche des Montagnais ? Avez-vous vécu un certain temps avec eux à la manière de Robert Flaherty ou les avez-vous mis en condition à la façon de Jean Rouch ?*

A.L. - D'abord Rémi Savard avec qui j'ai préparé le projet avait vécu un an chez les Montagnais. Et de plus il a des notions de la langue montagnaise. Personnellement, j'avais déjà vécu dans ce coin-là. Je ne me suis donc pas présenté là en découvreur. Mon approche cinématographique est personnelle et ne ressemble pas à celle de Robert Flaherty, par exemple, que j'admire beaucoup. D'ailleurs, à cette époque, la caméra n'était pas mobile. Aujourd'hui, grâce à la légèreté des appareils, on peut facilement se déplacer. Par exemple, dans **Ntesì Nana Shepen**, je ne connaissais pas, préalablement au film, Marcel Jourdain. Je connaissais des Indiens de Sept-Iles mais pas lui personnellement. Je lui ai expliqué le film que je voulais faire. D'ailleurs il savait ce que c'était un film. D'ailleurs, les gens avaient vu **Le Train du Labrador**. De son côté, le chef Vachon avait vu ce film. Il me disait : Tu dis dans le film ce que nous aimerions dire. Donc Marcel Jourdain savait ce que c'était que faire du cinéma. J'ai dit à Marcel Jourdain : il faut dire ce que vous avez envie de dire. Vous avez la chance de conserver cela pour les jeunes Indiens plus tard et aussi pour les Blancs de Sept-Iles qui vous regardent avec mépris. Et je lui ai laissé la parole. Donc il parle. D'ailleurs je le montre en respectant sa parole. Et non pas en la coupant ici et là. Si je pose une question, je la conserve. Je ne veux pas faire croire au spectateur que je ne suis pas là. Pour moi, la caméra fait partie de la dramaturgie qui se déroule. Je ne voudrais pas faire croire que je pêche comme s'il n'y avait pas de caméra. Il y a effectivement la caméra. On ne la voit pas. Mais quand on voit les Indiens parler de la mort, le spectateur se rend compte que la caméra est devant eux. D'ailleurs par-



Ntesì Nana Shepen

fois les Indiens parlent à la caméra. Je ne le dissimule pas. Dans la séquence de la barrière, le "soundman" était dans le champ. Je ne l'ai pas placé là à dessein. Mais comme il y était, je ne l'ai pas enlevé. Pas par coquetterie. Mais parce que c'était ainsi. Ce n'est pas la peine de couper le plan pour enlever le micro. Je ne cherche pas à me placer personnellement dans le plan. Je ne fais pas des films sur moi.

L.B. — *Peut-on alors qualifier vos films de cinéma-vérité ?*

A.L. - Non. Je ne veux pas qu'on appelle mes films du cinéma-vérité. D'ailleurs on a abusé de ce mot. Comme on a abusé de l'expression cinéma québécois. Il n'y a pas de méthode qui donne du cinéma-vérité. On entend par cinéma-vérité le cinéma direct. J'emploie le terme de cinéma direct. C'est-à-dire que je ne passe pas par la fiction. La meilleure manière de mentir, c'est de faire du cinéma-vérité. On fait croire au monde que ce qui se passe est vrai. Que les gens parlent comme s'il n'y avait pas de caméra. C'est un mensonge flagrant. Dans un de mes

films, Marcel Jourdain parle de l'ours. Il ne me raconte pas avant le tournage ce qu'il va dire. Je prends directement ce qu'il dit au complet. Et même avant le tournage, je ne savais même pas qu'il allait parler de l'ours. Cela arrive dans le processus du tournage. Quand on a parlé de la mort, j'ignorais avant le tournage qu'on allait parler de la mort. Il faut reconnaître que je suis beaucoup influencé par le surréalisme. Cela semble bizarre sans doute. Il y a des gens qui se forcent pour faire des images surréalistes. Pour les fabriquer. Elles sont données. Il suffit de les voir, de sentir leur résonance et de savoir les capter. Dans le surréalisme, on ne procède pas autrement. C'est la façon de voir la réalité qui change. Qu'est-ce qui est réel ? Le cinéma a affaire directement avec l'inconscient. Le film ne s'adresse pas uniquement au niveau de la conscience.

L.B. — *Vous me disiez que vous admiriez Flaubert, pourtant il n'était pas surréaliste mais plutôt un tenant du réalisme.*

A.L. — Sachez que la dernière phrase des **Bûcherons de la Manouane**, c'est la première phrase de **Bouvard et Pécuchet**. Flaubert, c'est précisément l'écrivain le plus réaliste qui soit. Il donne des descriptions extrêmement minutieuses, précises. Dans **Salambô**, il atteint le surréalisme avec des images de la réalité. Et le cinéma peut atteindre ce surréalisme. Pensez à Fellini. Il n'y a rien de plus réaliste que **La Strada**, et pourtant Fellini atteint des niveaux extraordinaires de transcendance. Parce qu'il y a un style, parce qu'il y a une écriture cinématographique. Ce qui importe ce n'est pas ce qu'on filme, c'est la manière de le voir, de le filmer. Le cinéma-vérité, ça me fait rire. Le cinéma-vérité est tellement faux qu'on s'en sert pour la publicité. La publicité utilise les techniques du cinéma-vérité pour vendre des produits. On vend de la lessive avec le cinéma-vérité. On ment au monde. Pour moi, il y a deux cinémas : le cinéma qui tend à vendre, à se prostituer et le cinéma qui a

une valeur éthique. On peut faire ce dernier aussi bien avec de la fiction. Il y a des films de fiction qui ont bien plus de vérité que des films dits cinéma-vérité.

L.B. — *Donc on peut dire que vous faites du cinéma direct.*

A.L. — Si vous voulez. Ce n'est pas à moi à le dire. Un jour, j'ai dit : il faut faire rendre gorge au réel. Essayer de saisir ce qu'il y a dessous les apparences. L'apparence ne m'importe pas. L'anecdote ne m'importe pas. Je n'ai jamais filmé un caribou que l'on tuait. J'ai filmé des choses non spectaculaires. Celles qui ont le plus d'importance. J'aurais pu amplement filmer des scènes spectaculaires. Je n'ai pas filmé des animaux pris au piège. Cela m'importe peu. Ce qui m'importe, c'est la technique que l'Indien pratiquait pour fabriquer le piège. C'est donc dépasser l'anecdote. Je fuis tout ce qui est anecdotique.

L.B. — *En d'autres termes, vous ne provoquez pas la réalité. Vous l'accueillez.*

A.L. — Je la provoque par le fait que je manie une caméra. Utiliser une caméra, cela donne des choses différentes de ce qu'elles sont habituellement.

L.B. — *Justement, la discussion à laquelle nous assistons à la barrière a-t-elle été provoquée ou saisie sur le vif, au hasard ?*

A.L. — Quand je voyage, la caméra est toujours chargée. Parfois, il peut arriver que passe un caribou ! Nous sommes arrivés à la barrière et on nous a interdit de passer. Marcel Jourdain avait pourtant toutes les lettres dûment signées. Alors nous avons filmé tout ce qui s'est passé. Bien entendu, le fait d'avoir une caméra révèle une intervention. Cela crée une tension chez tout le monde. Toutefois Rose-Alma Jourdain est bien reconnue pour être agressive. Même quand il n'y a pas de caméra, elle s'empare. Une fois, elle a pris une boîte de scrutin et l'a apportée chez elle. Pourtant il n'y avait pas de caméra. Une autre fois, elle est allée,

habillée en montagnais, et a parlé en montagnais au tribunal. Pourtant il n'y avait pas non plus de caméra. Par conséquent, ce qui s'est passé à la barrière m'apparaît tout à fait normal. Bref, l'incident de la barrière était totalement imprévu. Mais le fait d'avoir une caméra a peut-être modifié le dénouement.

L.B. — *Vous arrive-t-il de dire à des gens de se placer à un endroit pour les filmer ?*

A.L. - Parfois, par exemple, pour des discussions. Moi, ce qui m'importe, c'est le discours indien. Pour que les Indiens parlent, je leur propose de parler de telle chose. Nous étions allés au bord de la mer. Marcel Jourdain m'expliquait que les bateaux enlevaient toutes les richesses. Alors j'ai dit : demain matin, nous allons aller voir ça. Nous sommes donc partis pour le filmer là. Parce que naturellement, il ne peut pas se promener au pied des bateaux. Il avait un discours à tenir. Il avait des choses à dire sur les bateaux. Et il est survenu une série d'incidents. Un garde nous a dit : allez tourner devant l'Auberge des Gouverneurs. Alors Marcel Jourdain a parlé, à Sept-Iles, devant l'Auberge des Gouverneurs. C'est une séquence essentielle de mes films. A la fin, Marcel est au centre du cimetière de Sept-Iles et il parle à la caméra. Et il dit : "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". Cela ne prouve-t-il pas qu'il a confiance en ce cinéaste qui lui sert d'intermédiaire ? Marcel sait donc que je ne jeterai pas sa parole. Que je la conserverai. Que je la diffuserai. Il avait des choses à dire et il en a profité pour les dire. Car la parole indienne a tellement été cachée, a tellement été inconnue que j'en ai profité pour la leur donner. De plus, ces hommes ont une technique pour raconter car ce sont des gens de tradition orale. Quand un Indien se met à parler de l'ours, eh bien ! j'ai un plan de cinquante

minutes. Ce sont des êtres d'une grande éloquence. En fait, ce sont des conteurs. Essentiellement des conteurs. Et c'est de les entendre qui est important. On a souvent filmé les Indiens. Généralement ils ne parlent pas. Le discours indien n'a jamais été enregistré systématiquement dans les films qui ont été tournés avec eux. Et les Indiens sont essentiellement des conteurs.

L.B. — *Ce qui est émouvant, c'est de les entendre parler de la mort.*

A.L. - Voici ce qui s'est passé. Le soir, nous étions au camp de Marcel Jourdain. Marcel parlait des rêves. Pour lui, les rêves ont une grande importance. J'aurais voulu le filmer. Malheureusement le générateur n'a pas fonctionné. Ne pouvant être éclairé, je n'ai pu filmer. Cela aurait vraiment été intéressant d'entendre Marcel parler des rêves. De plus, il parlait de la mort et de la vie après la mort. Le lendemain soir, nous nous sommes retrouvés. La caméra était prête. J'ai dit : filmons. Malheureusement la majorité de ce qui a été impressionné était mauvais. Heureusement ce qui était récupérable parlait de la mort. De son côté, Jean-Marie McKenzie parlait du transport des morts. Ainsi ils ont tenu ce discours. Puis de ce discours de la

Mistashipu



mort, ils sont passés au discours sur les animaux, sur les barrières... Chez les Indiens tout est relié. Il n'y a pas de sujets étanches.

L.B. – *Comment arrivez-vous à monter tout ce matériel ?*

A.L. - Pour moi, le montage doit respecter l'espace et le temps du discours. Parce que cet espace et ce temps sont spécifiques. Je ne me permets pas de couper dans un discours. La caméra reste collée au personnage. Il peut arriver toutefois que la caméra saisisse quelque chose d'autre également significatif durant le discours. Mais, en principe, je donne la parole et l'image au personnage. Malheureusement les gens sont conditionnés par les films commerciaux, c'est-à-dire par les films publicitaires. J'en ai fait, des films publicitaires. C'est à cette technique que tout le monde se réfère. Les gens pensent que voilà le vrai cinéma. C'est atroce. Quand on coupe le film en morceaux, c'est du cinéma de propagande, impersonnel.

L.B. – *Donc on véhicule une idéologie.*

A.L. - Dans les films, il y a toujours une idéologie, même si elle n'est pas apparente. Cette idéologie n'est pas forcément celle qui est énoncée dans le discours du film. Ce sont les signes inhérents à chaque cinéaste qui renvoient à une idéologie. C'est ainsi, ou même les plans qui ne comportent pas de parole, par exemple, un des premiers plans des **Bûcherons de la Manouane**, le camion aux phares allumés, ou, le dernier plan du **Train du Labrador**. Ces plans ont une même polarité que le plan d'ouverture de **Mistashipu**. Ils renvoient forcément à une idéologie, à un discours politique. De toute façon, tous les films sont politiques. Même par la négation.

L.B. – *Pour vous, le montage doit être l'oeuvre de l'auteur ?*

A.L. - Le montage, c'est très important. Par exemple, dans **Le Mépris n'aura qu'un temps**,

j'ai passé trois mois dans la cave chez moi à essayer de bâtir quelque chose. Et l'auteur doit certainement le faire, sinon y collaborer de très près. J'ai des monteurs, et je travaille avec eux, en symbiose. Je passe des mois entiers à la salle de montage, notamment avec ma femme qui est monteuse et avec Francine Saïa. Pour mes films, il faut que j'aménage les différentes séquences pour leur faire prendre tout leur sens. Il faut aménager l'espace et le temps à condition évidemment que le temps et l'espace existent. Un film est un tout spatio-temporel. Et chaque plan est lui-même spatio-temporel. Parfois le plan dure le temps réel du discours. Je ne coupe pas un discours de l'Indien avec un plan qui va illustrer sa parole. Si l'Indien parle de l'oiseau, je ne vais pas mettre un oiseau pour illustrer ce qu'il dit. Parce que je respecte la dimension spatio-temporelle qui est une dimension essentielle du cinéma. C'est ce que le cinéma a de plus sur l'écriture. Je pense aux efforts de Gustave Flaubert pour obtenir des séquences spatio-temporelles. Voyez avec quelle objectivité il élimine les adjectifs inutiles et subjectifs. D'ailleurs remarquez que déjà, dans **Bûcherons de la Manouane**, j'éliminais les adjectifs du commentaire. Je ne disais pas : il fait froid, mais plutôt il fait 35 degrés sous zéro. Je ne disais pas : ils sont mal payés mais bien ils gagnent tant. Je tâche de ne placer aucun adjectif dans les commentaires que je fais. D'ailleurs cela fait partie de la même éthique dont je parlais. Si j'ajoute un adjectif, le message devient alors non signifiant.

L.B. – *Avec des adjectifs vous pouvez intervenir subtilement.*

A.L. - J'interviens par le montage. Parce que j'organise l'ordre spatio-temporel. C'est bien parce qu'il existe que je peux l'organiser. Par exemple, il y a la neige. Puis il n'y a pas de neige. Puis on trouve des plans situés avant et après. Je construis mon film selon une logique dramatique. Toute oeuvre de

création est essentiellement tragique. C'est Nietzsche qui m'a confirmé cela. J'essaye de construire mes films selon une structure tragique. Les séquences sont faites pour arriver quelque part. Dans **Ntesi Nana Shepen**, par exemple, je montre d'abord Sept-Iles avant que les gens parlent du cimetière. Parce qu'à la fin, on va revoir Sept-Iles. D'ailleurs le film est bâti d'une façon musicale.

L.B. — *Justement comment arrivez-vous à donner un rythme à vos films ?*

A.L. - Le cinéma est plus près de la musique que de tout autre moyen d'expression. Malgré soi, on se réfère à des structures d'origine musicale. Chaque séquence en soi possède sa structure particulière. Grâce aux images, à la couleur et aussi à la musique. Car devant une séquence rouge, ou une séquence bleue, vous n'éprouvez pas la même émotion. Comme quand on change l'angle de la caméra durant les prises de vue, ce qui a pour résultat de modifier complètement la signification d'une séquence. Généralement, je bâtis mes films selon une structure tragique mais également selon une structure mélodique. Dans mes films, j'ai toujours un exposé. Dès les premiers plans, on sait où on est et on sait où l'on va. Bref, on sait de quoi il s'agit. Dès le départ, le ton tragique est donné. Par exemple, dans **Ntesi Nana Shepen**, au début, on voit des gens tirer du fusil. Ils tirent sur des cibles. Mais l'image est telle qu'elle crée un certain climat d'angoisse, de tension, qui indique le sens de l'oeuvre à venir. Voilà le point de départ. Comme d'ailleurs le générique qui revient à chaque film : un Indien joue du tambour et parle. On ne sait pas ce qu'il dit mais le plan est très important. On entend le son indien et on voit un vieux camion qui représente la civilisation du blanc, tout cela dans une atmosphère surréaliste. Cela est pour moi capital. Et c'est vrai que c'est moi qui ai placé l'Indien à côté du vieux camion. Car je fais des films. Je ne fais pas des reportages.

L.B. — *Comment avez-vous demandé à votre compositeur de créer cette musique en rapport avec les sujets que vous aviez ?*

A.L. - D'abord Jean Sauvageau est un créateur qui travaille dans l'ombre. Sa musique électronique n'est pas superposée à mes films. Comme disait si bien Maurice Blackburn : on fait un meuble qui est laid puis on y jette un coup de pinceau. Moi, disait-il, on me demande de la musique comme pour badigeonner un film. Pour cacher ses imperfections. Pour moi, la musique fait un tout avec le film. Mes films s'imbriquent les uns dans les autres. Ils sont bâtis comme une architecture. La musique est dedans. On ne fait pas de la musique indienne. On ne fait pas de la musique blanche. On fait de la musique. C'est tout. Car je ne suis pas un Indien et Jean Sauvageau n'est pas un Indien non plus.

L.B. — *Que représente la longue séquence des maisons abandonnées à la fin de Mistashipu ?*

A.L. - Faut-il l'expliquer ? C'est la tragédie des Indiens. Les terrains sur lesquels étaient bâties ces maisons ont pris de la valeur avec le boom économique. On a alors forcé de toutes sortes de façon les Indiens à partir. On les a donc déplacés. Et pour être sûr qu'ils ne reviendront pas, on a tout bulldozé ! Les Indiens étaient fort attachés à ces maisons et quand ils en parlent encore aujourd'hui ils ont les larmes aux yeux. Ces images traduisent également l'idée de mort. C'est une méditation sur la mort. J'ai filmé le soir. Le phare s'allume. Alors il se dégage, comme on dit, une "infinie tristesse". Bref, on y trouve une expression de fin du monde. Même en disant cela, je n'ai rien expliqué.

L.B. — *Vous montrez donc les Indiens d'aujourd'hui ?*

A.L. - Je n'ai pas essayé de reconstituer une culture indienne, telle que beaucoup de gens voudraient qu'elle soit. La culture indienne se situe à un moment donné dans mon film, c'est-à-dire aujourd'hui. Par exem-

ple, quand j'ai pris les Indiens avec leurs skidoos. Je les ai pris également racontant leurs légendes devant la télévision. Car les cultures évoluent. Les Indiens de Betsiamites ont découvert l'automobile en même temps que les Blancs de Ruisseau Vert, petit village près de Bersimis. Donc, ils ont un fusil comme tout le monde, un skidoo comme tout le monde, un canot-moteur comme tout le monde. Car de nos jours, l'Indien porte un fusil. Mais selon nos schèmes, il faudrait que l'Indien tînt un arc. Car lorsque les Blancs sont arrivés, les Indiens ne portaient pas de fusil. En fait, nous sommes tous influencés même si nous le nions par les images de la télévision. Par les westerns. Nous avons l'image de l'Indien à travers les westerns : l'Indien triste, mélancolique. C'est faux. Il n'y a pas un peuple plus joyeux et gai que le peuple indien. D'ailleurs le prochain livre de Rémi Savard s'intitulera : Le Grand Rire précolombien. Parce qu'il n'y a pas de peuple qui rit autant que le peuple indien. Ce n'est pas du tout la culture que les gens s'imaginent. De plus, de quel droit les Blancs doivent-ils dire aux Indiens : ne vous servez pas des automobiles ou n'ayez pas de bateaux-moteur. Déjà on les a forcés à vivre dans des réserves. Maintenant on les obligerait à faire de l'artisanat dans ces réserves. Sachez que les Indiens ne refusent pas plus la civilisation technologique que n'importe quel assisté social. D'ailleurs la culture indienne, comme toutes les cultures, a continuellement évolué par l'adoption de nouvelles techniques, même avant l'arrivée des Blancs. Quand les Iroquois ont amené l'agriculture, dans la vallée du Saint-Laurent, il n'y avait pas encore de Blancs au pays. Et les Indiens ont mangé de la faune et ils ne se sont pas sentis moins Indiens pour autant. En filmant les Montagnais, je les prends dans des coins éloignés de la civilisation technologique comme à La Romaine et à Saint-Augustin mais aussi prisonniers à l'intérieur d'une ville comme Sept-Iles où règne le capitalisme le

plus féroce. Notez au passage que les Montagnais ont l'avantage d'avoir pour langue seconde le français.

L.B. — *Combien de temps comptez-vous mettre encore dans ce projet de films sur les Indiens ?*

A.L. - Je n'en sais rien. Je ne fais pas de plan de travail. Pour le moment, je fais ces films. Il me faudra environ 18 mois pour les monter.

L.B. — *Vous venez de recevoir le prix de la critique québécoise. Comment avez-vous réagi à cette nouvelle ?*

A.L. - J'ai été très touché. Tout d'abord, je ne m'attendais pas à recevoir cette récompense. Je tourne du cinéma direct en 16 mm avec de petits budgets, sans avoir dans le colimateur les prix, les récompenses et les festivals. Toutefois, pour moi ce prix est très important. Car nous avons trop longtemps ignoré la culture indienne qui a d'ailleurs imprégné la culture québécoise. Les Indiens sont les premiers Québécois.

L.B. — *Lors de la remise de ce prix, le Ministre des communications, M. Denis Hardy, a dit qu'en tant que politicien il n'était pas d'accord avec ce que véhiculent vos films. Que pouvez-vous répondre à cela ? Est-ce une accusation que vos films faussent la réalité ?*

A.L. - Je ne pense pas. La contestation qu'il y a dans mes films, je la sors de la réalité. En la fouillant à fond et non superficiellement. Bien entendu, si je faisais des films folkloriques, tout le monde serait content, mais ce serait fausser la réalité. La réalité, c'est la dépossession d'un peuple, c'est la vente des forêts à l'I.T.T., c'est les énormes trous que les Indiens retrouvent sur leurs terres là où il y avait du minerai, c'est les réserves qui sont de véritables camps de réfugiés, c'est la clochardisation d'un peuple, c'est le mépris pour les Indiens. En fouillant l'homme indien dans son environnement spécifique, j'ai retrouvé l'homme universel, ce qui de plus est étymologiquement vrai, l'Indien s'appelant INNU, l'homme. Quand Guy Jousset met à vu les

rushes, il a dit : il y a des gens qui vont aimer beaucoup tes films mais il y en a d'autres qui seront féroce­ment contre. Toutefois, il ajoutait : je ne sais pas où seront tes ennemis. Je lui ai répondu : certains gens ne les comprendront pas. Et il m'a demandé : qui ? J'ai ré­pli­qué : certains tenants du cinéma-vérité. Tout homme politique a SA vérité. Et mes films peuvent ne pas correspondre à SA vérité. Mais la vérité d'un politicien sur quoi est-elle basée ? Sur l'analyse du réel ? Je ne pense pas qu'il y ait une vérité sur les Indiens. Il y a LA vérité qu'on tente d'approcher. Je ne prétends pas l'avoir trouvée. Mais je fais des efforts dans ce sens-là.

L.B. — *Est-ce la vérité ou plutôt la réalité que vous cherchez ?*

A.L. - Ce n'est pas une Vérité révélée que je cherche. Chacun a sa vérité. Tous les jours je continue à fouiller la réalité indienne. Je lis. Je cherche. Je tâche, à l'aide des instruments d'analyse que je possède, de décoder le réel afin de lui faire prendre un sens, et c'est ce sens-là que je transcris forcément sur l'écran. Quand j'aurai fini mes films, j'en saurai bien plus qu'au début. Mais j'espère continuer à faire des films pour aller encore plus loin.

L.B. — *Alors, pour vous, le cinéma dramatique de fiction n'a pas tellement d'intérêt ?*

A.L. - Si. Sur mon terrain. A priori, je n'ai

rien contre la fiction, au contraire. Mais pour faire des films, il faut de l'argent. Et pour avoir de l'argent facilement, il faut entrer dans les schémas habituels. Ces schémas habituels ne me conviennent pas. Ici, on finance facilement les sous-produits d'Hollywood. Ou encore des sous-produits du cinéma B français. Et ce sont ces modèles que consciemment on tente d'imposer au Québec. Alors pour **Tout feu, tout femme**, on trouve de l'argent rapidement. Et pour **Mustang** évidemment.

L.B. — *Est-ce à dire que le cinéma direct conduit à un cul-de-sac ?*

A.L. - Non. Le cinéma direct a simplement des limites. Avec **Le Mépris n'aura qu'un temps**, je pensais avoir atteint ma limite du cinéma direct. Quand un gars se suicide, il ne fait pas venir un caméraman pour recueillir ses dernières pensées avant de se pendre. Mais il y a d'autres sujets qui sont plus difficiles à traiter par le cinéma direct. Et je veux toujours faire un film sur Louis Riel.

L.B. — *Mais là vous êtes pris dans un contexte historique.*

A.L. - Je resituerais le personnage dans un contexte historique. Par exemple, je pars filmer les Métis comme ils vivent aujourd'hui dans l'Ouest. A partir de ce que je recueille, je construis le scénario. Evidemment je me suis renseigné le plus possible sur Louis

Ntési
Nana
Shepen
(Photo de
tournage)

JANVIER 1976



Riel. J'ai une idée de ce que ce serait d'aller au fond du sujet. Car ce serait Louis Riel vu aujourd'hui. J'aurais certaines parties de dramaturgie. Je ne filmerais pas la bataille. Je ne ferais pas un western. Je filmerais des moments précis. Par exemple, le jour où Louis Riel a mis le pied sur la chaîne d'arpenteur. Ce jour-là, son sort était joué. La tragédie était déclanchée. J'aurais donc des passages avec des comédiens qui ne ressembleraient pas nécessairement à Louis Riel. J'aurais aussi des documents. On verrait des photos de Louis Riel. On entendrait des chansons que chantaient des Métis et que les vieux Métis chantent encore de nos jours. On verrait les richesses (pétrole, blé, potasse) à côté de la pire détresse des Métis, bien pire que celle des Indiens. La civilisation blanche s'est faite sur leur dos car on leur a volé leurs terres. N'oubliez pas que Louis Riel a dit : *le pays est à nous par nos mères* (qui étaient indiennes). Je n'ai pu avoir l'argent pour ce projet. Car à la SDICC, on me demande un scénario tout préparé. Mais je ne peux pas écrire de scénario avant d'avoir filmé les Métis de l'Ouest. La dramaturgie sera filmée comme partie intégrante et comme une mémoire du présent. Donc elle sera intégrée dans le réel.

L.B. – *Avez-vous un projet immédiat ?*

A.L. - J'aimerais aller filmer à La Romaine une légende de Pierre Peters qu'on trouvera dans le prochain livre de Rémi Savard. Mais pas avant 18 mois. Quant au projet sur Louis Riel, ça fait dix ans que j'y travaille. Il faut de l'argent. Mais je ne veux pas faire de compromis. Dans mes films sur les Indiens, j'ai eu de la difficulté à ne pas faire de compromis. J'ai résisté à toutes les tentations.

L.B. – *Vous avez été courageux.*

A.L. - Ce n'est pas du courage. C'est par fidélité à moi-même. Et par la fidélité à soi-même on peut être fidèle à d'autres personnes, aux amis et aux Indiens.

**KAUAPISHIT MIAM KUAKUATSHEU
ETENTAKUSS (Carcajou et le Péril Blanc)**

MISTASHIPU

(La Grande Rivière : La Moisie)

Lieu de tournage : entre Sept-Iles et Schefferville

Durée : 79 minutes
(copie finale)

INNU ASI (Terre de l'homme)

Lieu de tournage : Schefferville

Durée : 6 heures divisées en plusieurs parties
(en cours de montage)

NTESI NANA SHEPEN

(On disait que c'était notre terre)

Lieu de tournage : Sept-Iles

Première partie

Durée : 63 minutes
(copie finale)

Deuxième partie

Durée : 72 minutes
(en cours de montage)

Troisième partie

Durée : 210 minutes
(en cours de montage)

USHKETEM (Barrage de castors)

Lieu de tournage : Bersimis

Durée : 180 minutes
(en cours de montage)

KUESHTE TSHE SHKE MET (L'Autre monde)

Lieu de tournage : La Romaine

Durée : 120 minutes
(en cours de montage)

AIASHEU (Les Tentes et les maisons)

Lieu de tournage : Saint-Augustin

Durée : 90 minutes
(en cours de montage)

PAKUASHIPU (La Rivière Sèche)

Lieu de tournage : Saint-Augustin

Durée : 56 minutes
(copie finale)