Document generated on 04/28/2024 7:07 a.m.

24 images

Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu
Transmission et transgression

André Dudemaine

Number 132, June–July 2007

Le pays d'Arthur Lamothe

URI: https://id.erudit.org/iderudit/13246ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Dudemaine, A. (2007). Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu : transmission et transgression. *24 images*, (132), 14–17.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu

Transmission et transgression

par André Dudemaine

Photo : André Dudemaine. Coll. : Cinémathèque québécoise

L'écho des songes (1992)

Quand Norval Morrisseau, le grand artiste ojibwa, a commencé à connaître le succès avec ses toiles directement inspirées des grands mythes et légendes de la tradition anishinabé, plusieurs lui ont reproché de dévoyer par son art un savoir secret et de désacraliser le dernier territoire sur lequel l'autochtone pouvait encore poser souverainement le pied.

Un cinéaste plus deux Innus ne vont donc pas automatiquement en s'additionnant donner ce qu'une arithmétique sommaire peut faire apparaître comme élémentaire : un film documentaire sur la tradition ancestrale. Et cela sera d'autant plus improbable que les éléments centraux de cette culture sont considérés comme une exégèse sacrée du monde dont seuls les initiés sont en mesure de saisir les tenants et aboutissants. Ce savoir se transmet de génération en génération dans une longue relation maître-apprenti, au cours d'amples périodes où apprendre consiste à observer et à se taire; et la situation concrète où l'enseignement proprement dit prendra enfin place importe autant que ce qui sera alors effectivement transmis par voie orale. Alors, que vient faire la caméra dans tout ça et comment le cinéaste, créature qui vient de la planète Mars si on se place du point de vue des Innus de la tradition, peut-il être le bienvenu dans ce Nitassinan intérieur? Les films d'Arthur Lamothe apparaissent d'abord comme des aberrations imprévisibles, sorte d'ovnis dans le firmament des Premières Nations. Et personne à ma connaissance n'a encore posé la question fondamentale : Que venaient faire les lettrés de la longue tradition orale innue dans cette singulière aventure qu'un homme à la caméra leur proposait?

On peut bien sûr répondre à la question par la personnalité attachante du cinéaste qui, digne fils du sol sur lequel Montaigne et La Boétie ont porté leurs pas, a cultivé l'amitié comme un art de vivre et l'art cinématographique comme un approfondissement du dialogue entre amis. On aura alors expliqué comment la rencontre initiale de l'individu Lamothe avec les aînés innus a pu se faire sans que les réticences vis-à-vis de l'homme blanc viennent fermer la porte entrouverte.

On se rappellera également que le cinéaste indépendant (il est utile de le souligner puisque beaucoup associent encore Arthur Lamothe au sérail onéfien, qu'il a pourtant quitté passablement tôt dans sa carrière) avait précédemment réalisé une série sur l'éducation pour la Corporation des enseignants du Québec. Ces six films, nous apprend le dictionnaire du cinéma québécois version 1978, « dépassent la simple question de l'enseignement pour replacer celle-ci dans son contexte social ». Et l'on pourra, en remontant un peu plus loin dans le temps, relever que Lamothe est originaire d'une région où le dialecte occitan est toujours parlé, dans une France que l'enseignement public aura voulu homogénéiser à grands coups de martinet et de palmes académiques. Sensible donc à la différence entre le savoir officialisé par le pouvoir et le savoir marginalisé des traditions orales, ayant mûri une réflexion sur les rapports contradictoires et complémentaires entre culture savante et culture populaire, Lamothe aurait ainsi été prédestiné à saisir la réalité particulière de la transmission de la langue et de la culture innue dans un contexte minoritaire. Une vie ne se découvre comme destin que quand on la remonte à rebours, comme Sartre disait, et les expériences utiles de Lamothe créaient certainement des prédispositions à ce qu'il allait réaliser mais ne sont pas suffisantes en soi pour nous donner les clés de ce qui s'est passé dans cette rencontre entre l'homme du cinéma documentaire et les gens du Nitassinan.

Photo : Serge Giguère. Coll. : Cinémathèque québécoise

***Mémoire battante* (1983)**

Revenons donc à l'œuvre elle-même. Je parle ici de la série « Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec » (comprenant « Carcajou et le péril blanc » suivi de « La terre de l'homme ») à laquelle il faut ajouter le magistral ***Mémoire battante*** qui constitue une sorte d'aboutissement cinématographique de ce qui précède. J'inclus également dans mon analyse ***La conquête de l'Amérique***, I et II, et un film plus récent, auquel j'ai eu le bonheur de collaborer, ***L'écho des songes***, qui peut paraître atypique par rapport aux autres films mais qui, on le verra, les explicite et les prolonge.

« It takes two to tango ». D'un bord de la piste, le sujet du film, et de l'autre l'équipe de tournage. Après le clap, le ronron de la machine cinéma peut rouler en son synchrone. Tout est normal, nous dit l'évidence, nous sommes dans un documentaire classique, chose logique puisque nous sommes en face d'un classique du documentaire. Mais il convient d'être un peu plus attentif. Avec Arthur Lamothe chez les Innus, les évidences ne vont plus de soi. Le fameux couple du cinéma documentaire et de son objet a entamé, sans qu'on s'en soit rendu compte, une geste nouvelle, et sous leurs airs classiques leurs pas de deux ont dessiné sur la piste une relation chorégraphique inédite.

Cet œuvre se méfie des images. Celles-ci sont trompeuses, et seule la parole, celle que l'on donne plus encore que celle qu'on profère, est capable de nous guider sans nous égarer sur le territoire du réel. Le cinéma de Lamothe a donc ici une parenté avec un cinéma autochtone icono-sceptique, voire iconophobe, qui se propose de démasquer la fausseté des images qu'aura véhiculées le cinéma, particulièrement dans sa variante hollywoodienne, et de rétablir la vérité portée par la parole. La préséance donnée au témoignage, le documentaire plutôt que la fiction, le cinéma direct et le plan-séquence énonçant le refus des images fabriquées et usinées, le vrai monde dans le décor naturel du quotidien plutôt que des acteurs maquillés gesticulant dans l'artifice des studios constituent les fondements de ce cinéma-là.

Les prémisses cinématographiques que nous venons d'énumérer coïncident en tout point avec les exigences de la tradition orale. Car, dans les langues algonquiennes, l'obligation de clarté et de vérité passe par une implacable rigueur grammaticale dont procèdent les subtiles variantes dans la conjugaison des verbes et dans l'apposition des suffixes réglant le discours de façon à ce que jamais le locuteur ne se retrouve en porte-à-faux avec le réel qu'il décrit. Le cinéma de Lamothe se trouvera donc, dans son souci esthétique et stylistique, parfaitement en phase avec la pensée qu'il nous donne à voir. Cette esthétique, née d'une nécessité éthique, Lamothe la poussera jusqu'à son extrême limite sans jamais cependant tomber dans le dogmatisme. Le cinéaste, comme les Innus qu'il filme, est d'abord un homme de terrain avant d'être un idéologue.

L'imaginaire colonial avait assigné une place qu'on voulait définitive à l'Amérindien, c'est-à-dire le recoin obscur de l'écran d'où il surgira (là oblicité devenant alors synonyme de ruse et de détour) pour faire dévier et dérailler, avant d'être vaincu par les forces du bien, le cours normal de l'histoire. Dans cet univers où les choses étaient pourtant bien à leur place, c'est-à-dire dans l'ordre établi par le dominant, voici qu'Arthur Lamothe singularise son appréhension du sujet autochtone dans un cinéma de la droiture.

Les regards ne sont pas *tournés vers* la caméra mais bien engagés dans un face-à-face sans détour avec elle; ces hommes et ces femmes dont l'œil embrasse le territoire, le Nitassinan, dans son immensité jusque dans ses infinis détails géographiques ou animaliers, se dressent devant l'objectif comme des arbres droits et solides, figures hiératiques parallèles et symétriques aux opérateurs endurants qui portent, sur leurs échines tendues par l'effort, les plans-séquences qu'affectionne le réalisateur.

Droiture, comme on dit « droit dans ses bottes » en parlant de l'homme qui peut sans gêne regarder son interlocuteur dans le blanc des yeux. Rappelons-nous le jour où Jean-Paul Nolet, grande figure de la radiotélévision canadienne, était, chose exceptionnelle chez cet homme amène et policé, littéralement sorti de ses gonds en ondes en voyant l'Indien qu'on avait représenté caché derrière un arbre dans le char allégorique de la Saint-Jean-Baptiste qui illustrait l'arrivée de Jacques Cartier en Canada. Cela est une représentation qui fausse la réalité historique, avait protesté l'Abénaquis, l'Amérindien s'étant toujours franchement et allègrement porté à la rencontre des voyageurs qu'il se faisait un point d'honneur d'accueillir et de secourir. Ce cas de figure illustre parfaitement comment l'inscription de la droiture dans le propos cinématographique de Lamothe est la fois écriture, stylo, et combat, arme. Car, droit dans les yeux peut aussi vouloir dire droit dans la gueule; Lamothe est gascon, ne l'oublions pas.

L'Innu n'est point tapi dans le paysage, il s'y tient avec fierté, et quand la caméra accompagne ses pas, la mobilité du travelling devient transcription d'un parcours qui est la ligne la plus droite possible sur un terrain accidenté dont le portageur connaît les moindres replis.

Les gens que Lamothe filme sont des érudits de leur propre culture, et la caméra se doit de les appréhender à une distance respectueuse qui est celle qu'il convient d'avoir face à l'autorité d'un maître incontesté. On n'y trouvera pas de gros plans de visages, car si le cinéaste recueille une parole, il ne s'immisce pas dans l'intimité des individus, toujours saisis dans leur environnement. Dans la morale artistique de Lamothe documentariste, une approche psychologique eût été obscénité.

À l'occasion, la caméra s'approche d'un détail, tel cet os calciné où s'est inscrite la position du troupeau de caribous, mais il s'agit d'une parenthèse, l'équivalent du moment où le maître d'école fait circuler un objet dans la classe afin que les élèves puissent le voir de près.

À chaque plan, le positionnement de la caméra devient donc un enjeu stylistique et stratégique afin que la parole puisse conserver sa hauteur de vue, et l'écoute devenir apprentissage.

Les gens que Lamothe filme sont des érudits de leur propre culture, et la caméra se doit de les appréhender à une distance respectueuse qui est celle qu'il convient d'avoir face à l'autorité d'un maître incontesté.

Mais qui sont donc les interlocuteurs à qui les Innus s'adressent lorsqu'ils parlent à la caméra? Question d'autant plus pertinente lorsque l'on sait que l'équipe de tournage, et en premier lieu le réalisateur, n'a pas une connaissance suffisante de la langue pour pouvoir suivre le propos de celui qu'on filme et enregistre.

Restons ici sur le terrain de la tautologie : les figurants s'adressent précisément à la caméra. En fait, Lamothe a constitué un dispositif filmique où l'Innu demeure maître du jeu et où il répète pour lui-même les différents rôles qu'il a à jouer dans la société à laquelle il appartient : le conteur, le guide, le guerrier, le témoin, le pourvoyeur, le chamane et le professeur. Il s'agit donc d'une véritable théâtralisation de la parole, dont la *réalisation* appartient pleinement au cinéaste mais dont la *mise en scène* devient œuvre collective à laquelle chaque unité de cette chaîne filmique apporte sa contribution en restant continuellement à la place exacte qui lui a été assignée au départ. Dans ce ballet qui s'invente autour des grands lettrés de la culture orale, Lamothe est le chorégraphe qui a fixé les règles du jeu.

Les aînés ont donc décidé, et visiblement il y a eu consensus parmi eux, d'embarquer avec Arthur dans l'odyssée du cinéma direct. Et, selon le moment, ils choisissent l'interlocuteur imaginaire à qui ils adressent leurs propos. Il y a bien sûr les générations futures pour qui on constitue une mémoire, car l'Innu le voit bien, elles seront coupées des sentiers usuels où leurs ancêtres ont trouvé les espaces essentiels à leur survie physique et culturelle. Il y a l'homme blanc qui ignore tout de l'Indien et qu'on harangue pour que cessent les spoliations territoriales. Il y a les hommes de bonne volonté à qui on s'adresse pour qu'ils témoignent de la fierté et de la dignité d'une nation qui refuse de mourir dans le silence immémorial des peuples disparus.

Ainsi Lamothe a-t-il résolu le dilemme de l'ethnologue tel que l'avait décrit Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques*. Il ne cherche pas l'Innu intemporel qu'auraient rencontré Cartier ou Champlain. Il ne cherche pas à connaître, dans le sens scolaire du terme, les sujets qui défilent devant les caméras. Il donne des occasions d'expression et prend le risque de tendre une perche avec une confiance absolue dans la capacité de l'autre à exprimer lui-même et pour lui-même sa différence. Et cette posture de l'homme à la caméra doit être prise pour ce qu'elle est, au pied de la lettre : le contraire d'une im-posture.

L'art cinématographique de Lamothe se fonde ainsi sur la pertinence d'une démarche plutôt que sur la maîtrise de techniques éprouvées par le temps. Cela est la définition même de la modernité artistique et l'on voit ici toute l'inanité du binarisme primaire qui prétend opposer modernité et tradition, modernité et Premières Nations. L'Innu qui campe au cœur du Nitassinan porteur de sa culture ancestrale peut, sans préavis, sauter à pieds joints dans un parcours artistique contemporain comme l'ont fait les sculpteurs inuits ou haïdas.

C'est donc tout à fait en conformité avec son travail antérieur que Lamothe s'est mis à envisager une série de films sur l'art contemporain chez les premiers peuples. Arthur soutenait la thèse que les artistes jouent aujourd'hui pour les Premières Nations le rôle traditionnel du guide chamanique, ressource vers laquelle le groupe doit se tour-

ner lors des grands moments de crise. Face à la disparition du cadre dans lequel s'exerçaient les activités économiques traditionnelles et des pertes de repères subséquentes, le désarroi social ne pourra être surmonté que lorsque de nouveaux paradigmes identitaires, tenant compte des héritages mais les réactualisant dans les réalités contemporaines, se feraient jour. Cette idée, exprimée par celui-là même qui avait filmé les derniers des grands passeurs de la tradition innue, a semblé tellement incongrue que jamais Arthur n'a pu trouver le financement nécessaire pour réaliser la grande fresque dont il rêvait. Avec sa proverbiale opiniâtreté, il a réussi quand même, à force de conviction, à produire et à réaliser ***L'écho des songes***, film qui, même tourné avec des moyens réduits, demeurera, par la pertinence de son propos, une référence pour les générations futures.

Et c'est ici que nous trouvons la réponse à la question que nous nous posions plus haut. Les aînés de la nation innue ont suivi Arthur parce qu'il leur proposait non pas une mise en conserve du savoir dont ils sont les dépositaires légitimes, mais bien parce qu'il leur a ouvert des sentiers nouveaux et inédits sur lesquels ils pouvaient se dépasser et se surpasser en faisant œuvre originale. Non seulement la profondeur de la démarche artistique de Lamothe ne leur a-t-elle pas échappé mais, bien au contraire, elle fut la cause de leur engagement enthousiaste et authentique dans l'échappée vers l'ailleurs que leur permettait cette association avec le documentariste tombé au Nitassinan depuis une autre planète.

Pour la culture québécoise qui s'est enfoncée dans la période contemporaine en niant et en rejetant sa propre amérindianité, Arthur a recueilli une parole qui, devenue quasi clandestine à force de devoir s'exprimer en murmures, manquait scandaleusement à la fière réaffirmation d'une identité québécoise trop exclusivement francophone, autrement dit oublieuse de sa première et historique diversité. D'un côté, donc, réappropriation d'une parole injustement barrée de l'espace public qui aurait dû lui donner portée et résonance, et de l'autre rééducation de l'œil gavé d'images tronquées à qui il faut redonner le sens des perspectives. Maintenir tout le long du film un style qui donne fond et forme à ce double enjeu, tel aura été le grand art de Lamothe, cinéaste du Québec, dans son cycle innu, œuvre majeure et singulière dont l'originalité intrinsèque n'a jamais été pleinement saisie et explicitée par les historiens et auteurs qui ont étudié le corpus cinématographique québécois.

Pour les Innus d'aujourd'hui, le message que les aînés, pour la plupart aujourd'hui disparus, nous auront transmis à travers le cinéma de Lamothe, c'est que les bagages du nomade sont conçus pour être transportés sur tous les chemins qu'il doit traverser et que les héritages doivent subir le risque de la transmutation dans les sursauts du présent. Leurs paroles ne se sont pas momifiées dans la pellicule argentique mais demeurent, dans l'œuvre originale de Lamothe, un appel à ce que la mémoire demeure battante, non pas dans la fixité d'un passé qu'on voit avec l'œil embrumé de la nostalgie, mais dans les pas résolus de l'Innu qui avance sûr de lui vers un futur à inventer.

Cet article est paru dans le récent numéro de *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXVI, nº 2-3, 2007.

L'Innu André Dudemaine est cofondateur de la Semaine de cinéma régional en Abitibi-Témiscamingue (devenu le Festival international d'Abitibi-Témiscamingue) et du festival Présence autochtone, dont il assure la direction artistique. Il a également assisté Arthur Lamothe dans la réalisation de **L'écho des songes**.

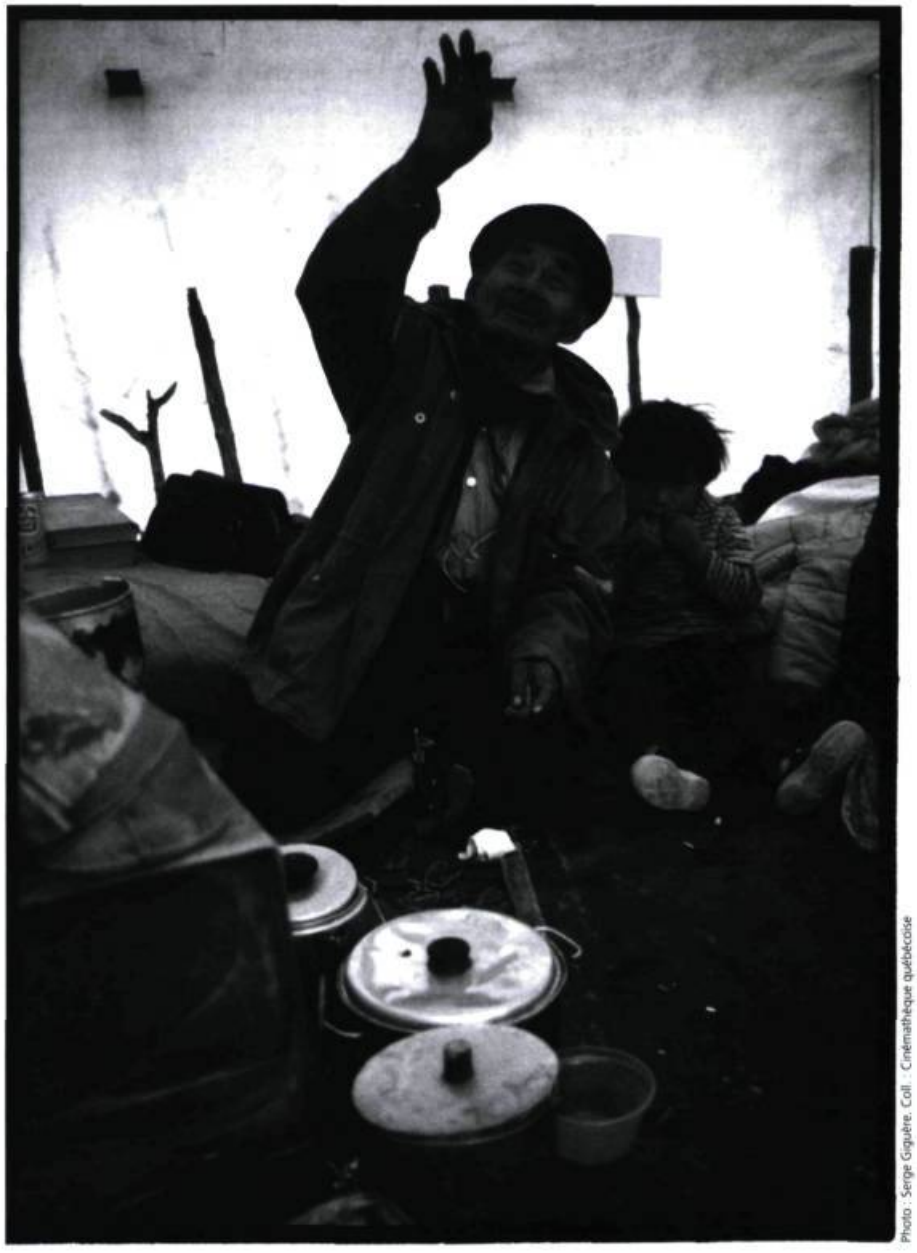

Photo : Serge Giguère. Coll. : Cinémathèque québécoise

***Mémoire battante* (1983)**