

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉCITS DE VIES À BETSIAMITES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

DENIS CHOUINARD

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide précieuse de la troupe de théâtre Ondinnok qui nous a servi de sésame lors de notre arrivée sur la réserve de Pessamit. Comme vous pourrez en lire le récit dans un des chapitres de ce mémoire, sans Yves Sioui-Durand et sa bande le documentaire *Betsiamites* aurait pris une toute autre forme et peut-être même n'aurait-il jamais vu le jour.

Les étudiants en réalisation du programme Cinéma de l'École des médias m'ont également épaulé lors du tournage de ce documentaire. Je tiendrais à remercier tout spécialement Alexandre Labbé qui en a signé les images et François Bonenfant qui fut le preneur de son. C'est en trio avec Alexandre et François que j'ai pris la route et que j'ai foncé dans cette aventure. Ce fut une grande expérience pour nous tous. Une fois le tournage terminé, toutes les images et les paroles se sont transportées dans la boîte magique du monteur Sébastien Goyette. C'est avec lui que j'ai patiemment supervisé le travail d'assemblage et de quête de sens au sein de tous les témoignages recueillis. Travail d'orfèvre auquel Sébastien s'est patiemment attelé jusqu'au produit final qu'est l'objet filmique désormais intitulé *Betsiamites*.

Mon directeur de maîtrise, Louis-Claude Paquin, fut un confident de tous les instants. Autant en amont qu'en aval du tournage. Il a su apaiser mes craintes et me guider lorsque les brumes se faisaient trop épaisses. Là où je voyais un mur, Louis-Claude voyait un passage. Grâce à lui j'ai pu me concentrer sur les vrais enjeux de ma démarche et ainsi préciser plus justement les enjeux de cette création cinématographique.

Mes professeurs Luce Des Aulniers, Gilles Coutlée et Jean Décarie ont su également m'éveiller à certains aspects du cinéma et de l'anthropologie qui recourent mon travail et qui m'ont aidé par la suite à rédiger le présent mémoire. C'est à l'intérieur

de leurs cours que j'ai développé le présent projet et qu'il a réellement pris sa forme telle qu'elle apparaît aujourd'hui.

En terminant, je voudrais remercier ma conjointe Lucka, ainsi que mes enfants Karel et Marek, pour m'avoir soutenu pendant les deux années qu'aura nécessité ce travail filmique et théorique en vue de l'obtention de la maîtrise en communication. Ce retour aux études – après 20 années dans le monde du cinéma professionnel – ne fut pas de tout repos et ma famille aura été un élément essentiel dans la réussite de cette entreprise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
INTENTIONS	3
CHAPITRE II	
CONCEPT	5
2.1 Le rapport à la caméra	5
2.2 Le choix du milieu autochtone	6
CHAPITRE III	
CORPUS	10
3.1 Errol Morris	11
3.2 L'exemple de Cabine C	13
3.3 Le dispositif Morris	13
3.4 Le face-à-face créatif	14
3.5 Jonas Mekas	15
3.6 <i>The Thin Blue Line</i>	16
3.7 Le spectacle	18

CHAPITRE IV

ARTHUR LAMOTHE	19
4.1 Réactions au discours officiel	21
4.2 Le dispositif de Lamothe	21
4.3 <i>Candid Eye</i> vs. Cinéma direct	22
4.4 La joute	23

CHAPITRE V

ESTHÉTIQUE	26
5.1 Le choix du numérique	26
5.2 Face à la caméra	27
5.3 Le Tombeau d'Alexandre	28

CHAPITRE VI

PRÉPARATION	31
6.1 Jean Rouch, le précurseur	32
6.2 Journal de tournage	33
6.3 Betsiamites / Pessamit	34
6.4 Arrivée en eaux troubles	35
6.5 Ondinnok	37

CHAPITRE VII

TOURNAGE	39
7.1 Questionnaire	40
7.2 L'aplomb, première onde de choc	41

CHAPITRE VIII

LA BULLE	43
8.1 Abandon	43
8.2 Engagement	44
8.3 L'inconnu	45
8.4 Forcer la bulle	46

CHAPITRE IX

ART THÉRAPIE	47
9.1 Blessures vives	48

CHAPITRE X

TÉMOIGNAGES.....	49
------------------	----

CHAPITRE XI

FACTURE VISUELLE	51
------------------------	----

CHAPITRE XII

MONTAGE	53
12.1 Plans fixes	53
12.2 Paysages	54
12.3 Bricolages	55

CHAPITRE XIII

CONCLUSION

13.1 Conclusion	57
13.2 La piste rom	58

BIBLIOGRAPHIE 60

FILMOGRAPHIE 63

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Schéma I / Tournage	8
1.2 Schéma II / Errol Morris	12

RÉSUMÉ

Le but de la recherche présentée dans ce mémoire-création est de réaliser un film documentaire qui traitera de la réalité telle qu'elle est vécue dans une réserve indienne au Québec. D'une durée de 26 minutes, cette œuvre aspire à transcender les discours officiels et à laisser la parole aux individus. Le tournage de ce film s'est déroulé sur une très courte période de temps et sans rencontres préalables car je désirais mettre concrètement à l'essai une technique d'entrevue intersubjective que j'ai développée au cours des dix dernières années et que j'ai intitulée *Face à la caméra*. Pour ce faire j'ai écrit, produit et réalisé ce film documentaire, intitulé *Betsiamites*, où j'ai appliqué cette technique d'entrevue.

Par la suite, j'ai procédé à l'analyse de cette technique sous toutes ses coutures et j'en ai schématisé le dispositif. Aussi j'ai pu comparer l'approche – et le dispositif – que j'ai employé avec celui de deux maîtres dans le genre : Arthur Lamothe et Errol Morris. Le premier est un pionnier du cinéma anthropologique au Canada et le deuxième un spécialiste du « suspense » documentaire.

Betsiamites a été tourné dans une réserve autochtone de la Côte-Nord. Le film donne la parole à des membres d'une communauté innue, celle de *Pessamit*. Au-delà du procédé technique de l'entrevue factuelle qui sert à étoffer le matériel d'analyse et de recherche, le film permet de plonger au sein de la réalité du peuple Innu telle qu'elle est vécue au jour le jour dans les réserves autochtones du Québec.

Mots-clé : Autochtone – cinéma – documentaire – entrevue – Arthur Lamothe – Errol Morris

It is one thing to photograph people. It is another to make others care about them by revealing the core of their humanness.

-Paul Strand

INTRODUCTION

Notre relation aux premières nations québécoises a toujours suscité un immense mal à l'aise au Québec. Les liens unissant les blancs aux premières nations sont pourtant déterminants lorsque vient le temps de définir adéquatement les constituantes de notre identité. Par ailleurs, ces premières nations sont elles aussi à la croisée des chemins, déchirées entre tradition et occidentalisation. Le Mexique et les Mexicains ont fait de leurs composantes *indios* le ciment fondateur de leur nation. Ce qui fait d'eux des Mexicains et non pas des Européens est cette mixité présente dans toutes les sphères de cette société post colombienne et post ibérique. Au Québec, cette évidence est encore loin d'être inscrite dans les discours et les textes fondateurs. Mais malgré cela les premières nations nous fascinent. De peuples invisibles, relégués au folklore et à la contrebande de cigarettes qu'ils étaient avant la crise d'Oka en 1990, leurs préoccupations s'expriment maintenant plus librement dans l'espace médiatique, souvent relayés par des artistes ou des personnalités publiques comme Richard Desjardins ou Manon Barbeau. Le regard des blancs sur les cultures autochtones du Québec a d'ailleurs grandement changé. Décrits dans les manuels scolaires d'antan sous des épithètes peu flatteuses, les autochtones ont maintenant repris quelque peu le contrôle de leur image. Mais qu'en est-il de l'image de l'autochtone dans le cinéma québécois ? Plus particulièrement comment est-il représenté par les documentaristes d'ici ?

Avec ce travail de recherche-crédation, je donne la parole à un groupe d'autochtone du Québec, mais surtout je les écoute. Par le biais de témoignages enregistrés par des moyens digitaux j'ai assemblé un film documentaire d'une vingtaine de minutes qui dresse une sorte d'état des lieux de ce représente pour eux la vie sur la réserve de *Pessamit* (Betsiamites) aujourd'hui en 2010. Une quinzaine de membres de cette communauté de la Côte-Nord se confient à la caméra et parlent de leur vie personnelle, de la cohabitation avec les blancs, de l'amour, de la drogue et de la spiritualité.

Parallèlement au travail d'assemblage et de montage de ce film, j'ai amorcé une réflexion sur la *quête de vérité* dans le cinéma documentaire. Comment faire jaillir ce témoignage troublant et personnel ? Comment arriver à mettre en place un dispositif qui mettra de parfaits inconnus à l'aise de se confier à la caméra ? C'est donc tout ce processus que je compte décortiquer et détailler dans le document d'accompagnement de ce documentaire. Lors de l'analyse de mon processus créatif, je mets en parallèle mon approche avec celle de deux autres cinéastes : Errol Morris¹ et Arthur Lamothe².

¹ Errol Morris (1948-) est un réalisateur, producteur, monteur, scénariste et acteur américain né le 5 février 1948 à Hewlett, Long Island (États-Unis). Il a remporté l'Oscar du meilleur film documentaire en 2003 pour son film *The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of M. Robert S. McNamara*, extrait de *The Film Encyclopedia* de Ephraim Katz, Harpers Collins, NY, 2005 (traduction de l'auteur).

² Arthur Lamothe (1928-) est un réalisateur, producteur, scénariste et monteur québécois né à Saint-Mont en France, le 7 décembre 1928. Il émigre au Canada en 1953. De 1973 à 1983, il réalise, avec la collaboration de l'anthropologue Rémi Savard, la «Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec», extrait de *Le Dictionnaire du cinéma québécois* de Michel Coulombe et Marcel Jean, Boréal, Montréal, 2006.

CHAPITRE I

INTENTIONS

Le but visé par ce mémoire de recherche création est de réaliser un documentaire sur la réalité telle qu'elle est vécue aujourd'hui par les autochtones au sein d'une réserve située au Québec. Tourné en haute définition, ce film donne la parole à une quinzaine de personnes issues d'une même communauté afin de me permettre – lors du montage – de tirer des points de convergence et de mettre de l'avant autant les divergences d'opinions que les visions communes. Le documentaire *Betsiamites*, du nom de la réserve où le film a été tourné, dure une vingtaine de minutes et constitue un regard – le mien – sur le *vivre aujourd'hui* d'une poignée d'Innus de la Côte-Nord avec ce que cela comporte de joies et de tourments.

L'échantillonnage servant au *casting* des personnages apparaissant dans le film a été intentionnellement laissé au hasard, faisant ainsi place à une grande richesse de points de vues. Hommes et femmes de l'adolescence au troisième âge s'expriment librement sur des sujets divers mais précis. Cette décision de ne pas intervenir dans le processus de sélection vise à mettre tous les protagonistes sur un pied d'égalité et à faire le point sur un moment précis dans la réserve. Le montage tentera lui de fédérer les idées communes et de les mettre en contradiction avec celles qui leur sont opposées afin d'arriver à une sorte de tour d'horizon des points de vue des protagonistes envers leur environnement sans complaisance.

Le format d'entrevue – tête parlante sur fond neutre – cherche quant à lui à détacher les protagonistes de leur environnement afin que le spectateur puisse se concentrer uniquement sur les opinions et le langage corporel. Ce dispositif mis en place sera analysé afin de tenter de mieux comprendre quels sont les éléments qui amènent les protagonistes à se livrer – ou pas – à la caméra.

Parallèlement à l'analyse du film, je voudrais comparer les méthodes de travail et les « dispositifs » employés par d'autres cinéastes qui dépeignent la réalité contemporaine des

autochtones du Québec (Robert Monderie, Richard Desjardins et Arthur Lamothe) et aussi d'un cinéaste américain qui a eu une grande influence sur mon travail : Errol Morris. Tous ces cinéastes ont mis en place leur propre langage et leur propre *quête de vérité*. Les approches stylistiques et les moyens déployés diffèrent beaucoup et je vais tenter de cerner quelles sont les forces et les faiblesses de chacune.

Mais derrière toute cette recherche formelle, je ne voudrais pas détourner l'attention de mon intention première : réaliser un documentaire original donnant la parole au peuple Innu de Betsiamites afin que plusieurs de ses membres nous décrivent leurs perspectives actuelles, et ce, sur une base personnelle. Comme vous le verrez par la suite, la frontière entre l'individuel et le collectif se brouille parfois au sein de cette petite communauté de la Côte-Nord québécoise.

CHAPITRE II

CONCEPT

L'idée de ce travail de recherche m'est venue lors des multiples séjours effectués à l'Université du Québec à Chicoutimi. Depuis 2002 j'ai été régulièrement invité à dispenser une charge de cours intitulée *Jeu et direction : les acteurs devant la caméra* aux étudiants du baccalauréat interdisciplinaire en arts. Ce cours consiste en une forme de laboratoire où je tente de sensibiliser les étudiants à une meilleure compréhension des mécanismes menant l'acteur à livrer une performance (crédible ou non) devant la caméra. À titre de réalisateur de films, j'ai été amené à me questionner à maintes reprises sur des problématiques liées au travail avec des acteurs et aussi bien sûr avec des non-acteurs, que l'on appelle dans le jargon du cinéma – souvent à tort – des *non-professionnels*. Au fur et à mesure que j'ai cheminé au travers de mes différents films ma pensée a évolué de manière substantielle face à cette relation acteur-réalisateur-caméra et j'en suis venu à la conclusion qu'il était impossible pour le réalisateur de comprendre ce qu'un acteur ressent face à tout ce dispositif technique et psychologique. J'en suis venu à croire qu'il est impossible pour quelqu'un qui n'a pas été placé devant des éclairages, un micro, une perche et une caméra, ne serait-ce qu'une seule fois, de diriger un acteur en toute connaissance de cause.

2.1 Le rapport à la caméra

C'est suite à un stage effectué aux États-Unis sous les auspices de Judith Weston³ que j'ai été moi-même mis pour la première fois dans cette position – à mon grand découragement d'ailleurs – et que j'ai été amené à jauger ce que la confiance envers un réalisateur signifie

³ Ancienne élève de Stella Adler et de Lee Strasberg, Judith Weston a développé une méthode de travail très prisée par les cinéastes désirant peaufiner leur approche avec les acteurs. Elle est l'auteur

chez le protagoniste ou l'acteur. Le petit exercice auquel je m'étais prêté dans ce loft new-yorkais lors de cet atelier consistait pourtant à bafouiller quelques lignes devant une caméra vidéo et à écouter par la suite Judith Weston commenter ma modeste « performance ». Cependant, ma curiosité fut piquée à vif par tout ce processus et c'est à partir de ce moment précis que j'ai commencé à sérieusement réfléchir sur tout le processus de performance et de mise en images de celle-ci. Les ateliers de Chicoutimi m'ont par la suite servi de laboratoire afin de mieux comprendre mon travail avec les acteurs grâce à l'aide de mes étudiants qui eux aussi ont tous dû passer devant la caméra. Qu'est-ce qui fait le naturel d'une performance? Qu'est-ce qui amène un acteur ou un protagoniste à être vrai devant la caméra? Qu'est-ce qui amène une personne à se livrer à un inconnu et à témoigner de choses très intimes devant un parterre de techniciens sous le tungstène des éclairages? Je crois être en mesure de dire que le film *Betsiamites* et le document qui accompagnera cette création constituent en quelque sorte l'aboutissement de toutes ces années de réflexions sur la spontanéité et l'abandon face à la caméra.

Cet exercice chicoutimien que j'ai eu l'occasion de le répéter à quatre reprises, je l'ai justement intitulé *Face à la caméra*. C'est le modèle que j'ai appliqué au documentaire *Betsiamites*. Le dispositif (cf. Schéma I) semble simple, mais les notions de confiance et d'appréhension le rendent plus complexe. J'expliquerai plus loin en quoi ces deux éléments vont l'altérer.

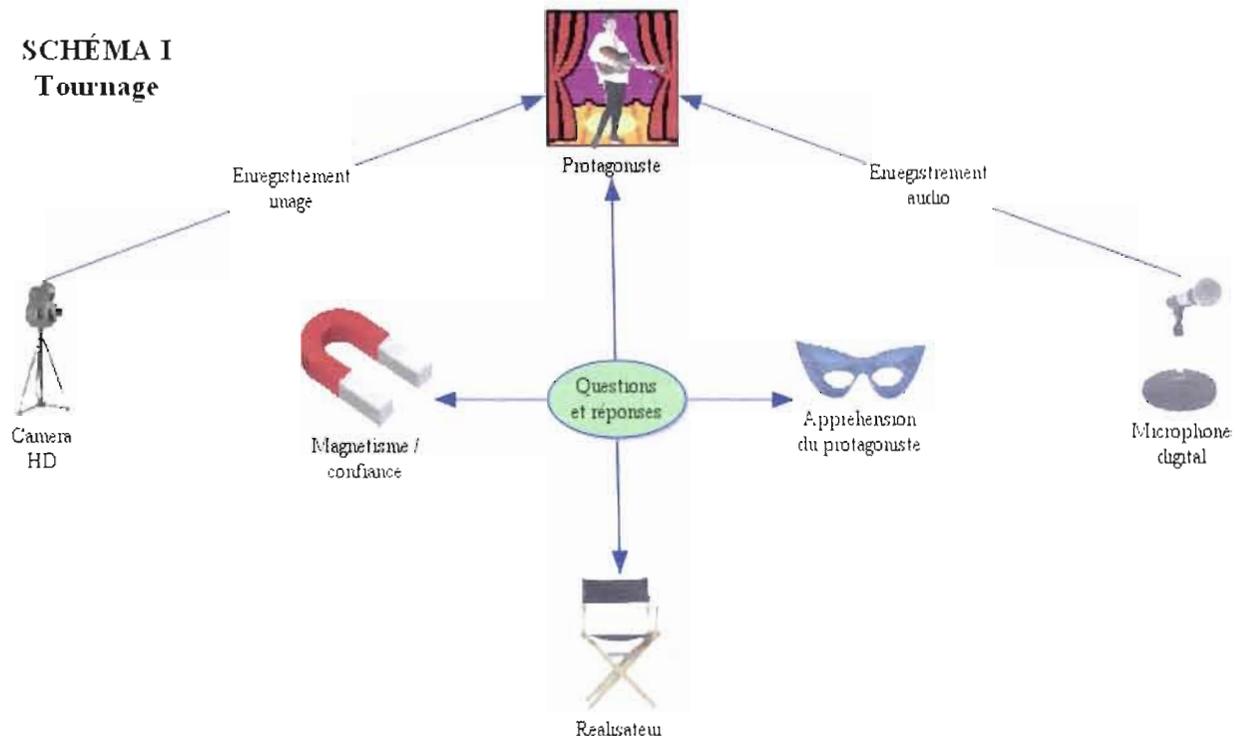
2.2 Le choix du milieu autochtone

Pourquoi le milieu autochtone? Pourquoi *Betsiamites*? Lorsque je soumettais mes étudiants chicoutimiens à l'exercice *Face à la caméra*, j'ai réalisé que les réactions et le type de réponse donné par les protagonistes divergeaient considérablement en rapport avec leurs appartenances culturelles. Les quelques étudiants étrangers (européens pour la plupart) éprouvaient de fortes réticences à se plier à ce jeu de confidences. Les barrières culturelles étaient si bien érigées qu'il m'est rarement arrivé de percer la muraille de leur intimité.

de deux ouvrages de référence : *Acting For Directors* ainsi que *Creating Memorable Performances* qui ont été publiés chez *Michael Wiese Production*.

Par contre, les Québécois se livraient assez facilement, montrant parfois des facettes d'eux-mêmes que leurs compagnons de classe ignoraient. Aussi à quelques reprises j'ai eu la chance d'avoir des étudiants originaires des réserves autochtones de la Côte-Nord ou du Lac-Saint-Jean et leur participation à l'exercice était toujours singulière. Soudainement la notion d'individu s'estompait (sans s'effacer) pour faire place au « nous » et cela m'a grandement intrigué. C'est pourquoi lorsqu'est venu le temps de choisir un groupe ou une communauté où planter ma caméra, j'ai tout de suite pensé aux Innus de cette région. Je savais que le coefficient de difficulté de réaliser un tel projet dans un milieu réputé fermé serait nettement plus élevé, mais il m'a semblé que le jeu en valait la chandelle. Ma décision fut donc de plonger au sein d'une communauté innue afin d'y aménager mon dispositif d'entrevue. Les Innus de la Côte-Nord parlent généralement un bon français, ce qui m'évitait également d'avoir à travailler avec un traducteur sur le plateau. Ce qui aurait grandement altéré, voire même aurait rendu impossible la création de la « bulle ». La question était maintenant de savoir qu'est-ce que j'allais chercher là-bas. Est-ce que je devais arriver avec des questions toutes préparées ou encore improviser sur le plateau? J'expliquerai plus loin quelle fut mon approche en rapport à ces questions.

1.1 Tableau : Schéma I / Tournage



C'est donc, fort de toute cette expérience acquise lors de ces laboratoires à Chicoutimi, que j'ai pris la décision de ne pas suivre la chemin mieux établi du cinéma direct. Cette approche anthropologique connue consiste à apprendre à bien connaître les protagonistes en vivant à leurs côtés pendant une longue période sans même exhiber une caméra ou un appareil de prise de vues. Par la suite, une fois que le cinéaste est « accepté » et « intégré » au sein de la communauté, il peut amorcer le processus de captation en sortant l'attirail technique et l'équipe qui l'accompagne. Même si cette approche a maintes fois fait ses preuves il m'a semblé que les confidences que j'avais reçues spontanément, sans doute en partie parce que je suis un étranger et que je ne débarque avec rien d'autre qu'une très grande envie de connaître. Ils ne me connaissent pas, or donc je ne les ai jamais encore déçu ou trahi. Les plus longs séjours entraînent aussi une sorte de méfiance chez les protagonistes, car ils suscitent des questions et des extrapolations. Sans oublier que les confidences livrées pour la première fois loin des micros et de la caméra ne se répètent

jamais avec la même spontanéité une fois que l'on tente de « recréer » une situation déjà vécue pendant la période d'incubation.

En adoptant cette approche, je suis une sorte de survenant arrivant au sein d'une communauté fermée et je donne l'occasion à un groupe de personnes de communier d'une certaine façon avec moi. Mon attitude physique et mon engagement émotionnel les invite à faire de même et à s'ouvrir à moi, et donc aussi à la caméra. C'est donc ce parti-pris que j'ai adopté.

CHAPITRE III

CORPUS

Parallèlement au montage et à la postproduction du film, j'ai amorcé le travail de rédaction du document d'accompagnement du documentaire. Constitué d'une analyse détaillée du processus créatif, ce document se veut aussi être un outil comparatif mettant en parallèle mon approche avec celle de deux autres cinéastes : Errol Morris et Arthur Lamothe. J'ai choisi ces deux cinéastes pour des raisons différentes et complémentaires.

Le premier est américain et il est considéré comme le spécialiste de l'entrevue filmée. On lui doit la désormais célèbre entrevue avec l'ancien secrétaire d'État Robert Strange MacNamara portant – entre autres – sur les politiques américaines lors de la guerre du Viêtnam. Dans le prochain chapitre, je vais tenter d'analyser la technique Morris et son désormais célèbre dispositif de tournage.

3.1 Errol Morris

Composé quasi essentiellement de longs plans fixes, *The Fog Of War*⁴ (2003) constitue une sorte de sommet dans ce que les documentaristes appellent la *Quête de vérité*. Cinéaste très rigoureux, il a développé une technique d'entrevue adaptée à ses besoins techniques à l'aide de miroirs et de surfaces réfléchissantes. L'approche de Morris ne m'intéresse pas tant pour son contenu que pour son approche et sa manière d'amener les gens à *passer à table*.

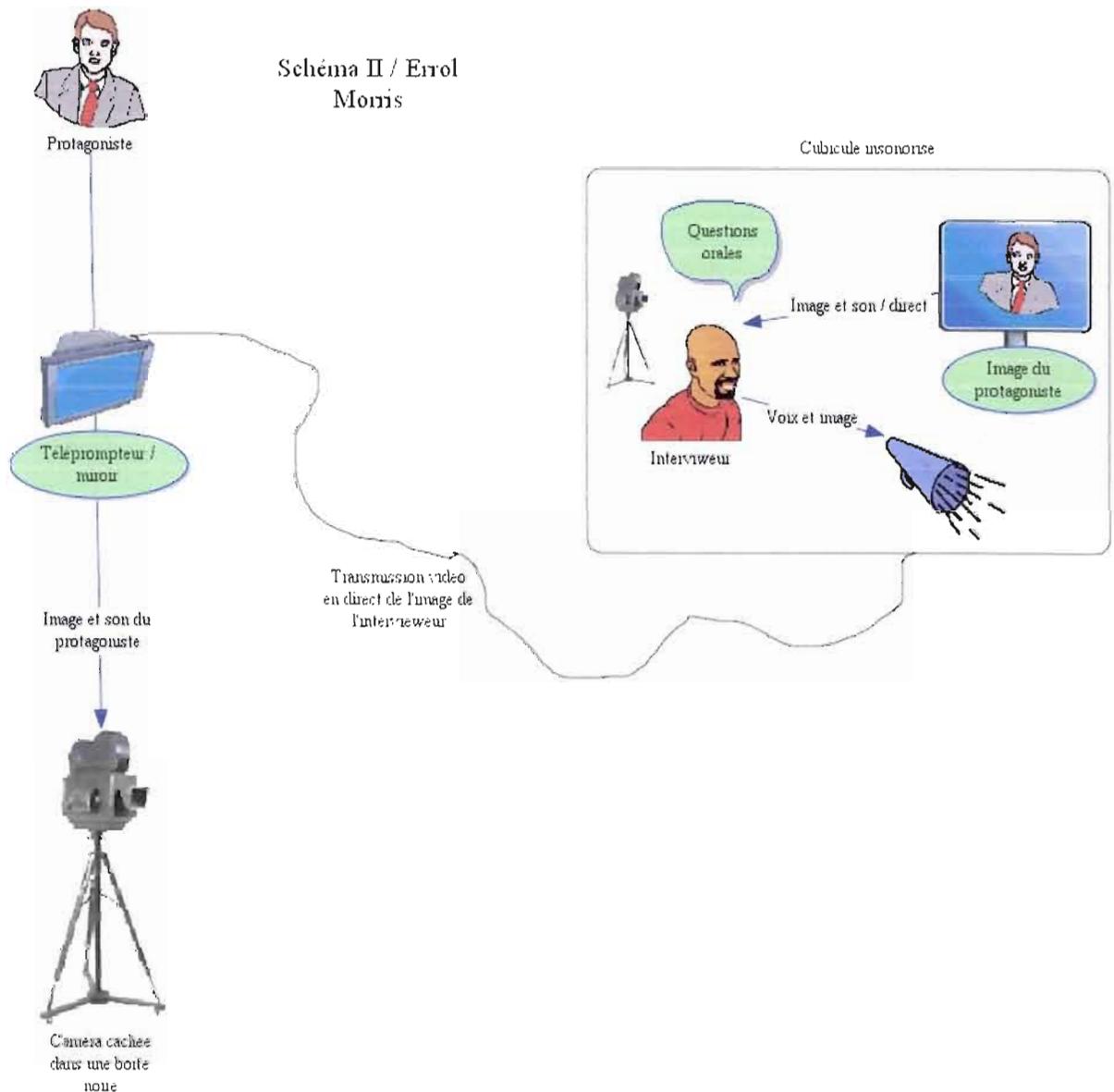
Morris's interviewing technique is unorthodox. He sits out of sight of the subject, in a curtained booth with a camera and a monitor, while the subject stands ten yards away,

⁴ Morris, Errol, 2003. *The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. Film 35 mm, coul., 95 min., USA : Sony Classics.

facing a customized device that Morris calls an "interrotron." Basically, the interrotron is a camera with a special screen that displays the live, disembodied image of Morris as he shouts out questions, makes funny faces, and orders his subjects to repeat things⁵.

⁵ Paumgarten, Nick. 2002. « Oscar Night » *The New Yorker*, 1^{er} avril. Version électronique.

1.2 Tableau : Schéma II / Errol Morris



Cette technique est utilisée afin de donner un aspect plus *naturel* aux images en cachant la caméra au protagoniste. Au lieu de parler à la caméra, ce dernier voit plutôt l'image de Morris diffusée sur un moniteur/miroir placé devant la caméra. Le protagoniste a alors le

sentiment qu'il discute avec Morris, sans qu'il n'y ait aucun dispositif technique faisant écran entre eux. Le sentiment de rapprochement qui découle de cette technique permet également de rehausser les possibilités de communication non verbale.

3.2 L'exemple de Cabine C

Plus près de nous, Christiane Charrette utilise un procédé semblable dans le cadre de sa série *Cabine C*⁶. L'animatrice de télévision bien connue a ainsi amené près d'une centaine de personnalités du monde politique et artistique à jouer le jeu des confidences dans un environnement qui demeure très télévisuel. L'animatrice n'hésite pas à interrompre ses invités ou encore à donner ses opinions sur les gestes posés par ces derniers. Le ton est bon enfant et le tout demeure d'abord et avant tout une sorte de capsule de publicité destinée à mousser l'image des invités. Jamais l'émission ne tente de sonder le côté plus noir ou plus secret de ceux-ci. Et c'est là que Errol Morris ou moi-même nous distinguons de l'approche de Christiane Charrette. Autant l'Américain que moi n'hésitons pas à emmener nos protagonistes hors de leur zone de confort avec les dangers de rebuffades qui sont inhérents à cette approche.

3.3 Le dispositif Morris

Utilisant un moniteur vidéo pour projeter son image, Morris respecte le principe de base de l'interaction humaine telle qu'on la connaît depuis la nuit des temps. Le sujet prend place devant un moniteur/miroir qui affichera l'image de Morris. La boîte noire dans laquelle la caméra est dissimulée empêche le sujet d'établir un contact visuel avec celui-ci. Une barrière opaque est créée entre Morris et le sujet afin que ce dernier se concentre uniquement sur l'image que le moniteur lui présente. La lentille de l'objectif se positionne précisément dans la ligne du regard du sujet afin de recréer parfaitement le contexte d'un échange entre deux personnes situées l'une face à l'autre. Cette technique est maintenant reconnue comme

⁶ *Cabine C*, 2008-2010. Émission de télévision, 92 x 52min., HD, couleur, concept et animation de Christiane Charrette. Montréal : Les productions Occhi Neri.

très probante dans les cercles documentaires contemporains. Elle permet de faire se rapprocher le cinéaste de son sujet, de pénétrer dans son intimité afin d'avoir accès – parfois de manière obscène ou à tout le moins indiscreète je dois le reconnaître – à une gamme de sentiments, d'idées, de souvenirs et parfois de secrets que le protagoniste aurait tendance à garder pour lui-même. Cela peut aller jusqu'à une forme de catharsis si celui-ci décide de pousser sa confiance envers le cinéaste jusqu'à témoigner d'une blessure du passé ou d'un événement déterminant qu'il gardait jusque-là secret.

*Morris's work clearly exemplifies the move within recent documentary to examine interior states, Memory and psychic trauma.*⁷

Cette approche souligne également la nécessité de comprendre la dimension thérapeutique qui est sous-jacente à ce type d'entrevue que je rebaptiserais plutôt du terme *rencontre*. Je parlerai plus loin de cette dimension thérapeutique.

3.4 Le face-à-face créatif

Ce face-à-face créatif rappelle également les tous débuts de la télévision – on a qu'à penser au *Sel de la semaine* de Fernand Seguin⁸ – ou encore aux premiers balbutiements du journal vidéo (à la première personne). Ce genre est lui aussi né dans les années 60 alors que les premières petites caméras 16mm Bolex et Paillard tombent dans les mains d'artistes new-yorkais de la trempe de Jonas Mekas⁹ ou encore Andy Warhol¹⁰. Mekas est considéré comme un des premiers artistes à avoir transformé la caméra en stylo, selon les principes

⁷ Nunn, Heather, *Screen 45* ; volume 4, hiver 2004.

⁸ *Le Sel de la semaine*, émission d'affaires publiques produite par la télévision de Radio-Canada entre 1965 et 1970 où des personnalités du monde politique et artistique étaient interviewés par l'animateur Fernand Seguin. *Source Wikipedia*.

⁹ Mekas, Jonas (1922-), cinéaste lithuanien et figure marquante de l'underground new-yorkais des années 60. Il est, entre autre, l'auteur de *The Italian Notebook* (1967) et *Walden (diaries, notes and sketches)* (1969). *Source Wikipedia*.

¹⁰ Warhol, Andy (1928-1987), artiste américain et un des principaux protagonistes du mouvement Pop Art. *Source Wikipedia*.

évoqués en 1948 par le cinéaste français Alexandre Astruc qui croyait fermement que les appareils de prise de vues se devaient d'avoir la même souplesse que le crayon et le papier.

« (...)le cinéma est en train de devenir un moyen d'expression [...] une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions, exactement comme aujourd'hui il en est de l'essai ou du roman ¹¹».

3.5 Jonas Mekas

Dans son film *Walden*¹², Mekas filme ses amis, sa soirée au cirque ou encore un week-end à la campagne, illustrant ainsi son quotidien comme s'il l'avait noté dans un calepin. Les images sont accompagnées d'une bande sonore expérimentale d'où sont absentes toutes références au son direct. Il entrecoupe les chapitres avec des intertitres griffonnés sur des bouts de papiers froissés. Même si on est encore loin de l'idée de l'entrevue et de la communication spontanée, Mekas (tout comme Andy Warhol dans son célèbre *Sleep*) laisse sa caméra s'attarder de longs moments sur le visage d'un homme qui regarde la caméra, accordéon sur les genoux. Le plan silencieux dure plus de deux minutes et aborde une certaine forme de narrativité contenue, laissant le non verbal prendre le pas sur tout le reste. Plus tard, Mekas assembla des *clips* muets de plus de 160 cinéastes qu'il a filmés sur une période de quarante années dans un long-métrage intitulé *Birth of a Nation*¹³. Ces longs plans fixes silencieux, où l'on retrouve tout autant le sulfureux Kenneth Anger que Roberto Rossellini ou Andy Warhol, nous amènent à voir pour une trentaine de secondes (parfois moins), toute cette communauté de cinéastes qui n'ont plus en commun que ces visages mis à nu. Il se dégage de cet amalgame une grande impression de vide et de silence alors que tous ces cinéastes sont surtout connus pour leurs mises en scènes parfois tonitruantes comme

¹¹ Astruc, Alexandre. 1992. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris : Éditions de l'Archipel.

¹² Mekas, Jonas, 1969. *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*. Film 16 mm, noir et blanc / coul., 177 min.

New-York : Film Maker's Coop.

¹³ Mekas, Jonas, 1997. *Birth of a Nation*, Film 16 mm, noir et blanc / coul., 85 min., New-York : Film Maker's Coop.

ce fut le cas pour Leni Riefenstahl (inclue elle aussi dans le film de Mekas) qui fut la cinéaste officielle du troisième Reich de l'Allemagne nazie.

Ce face-à-face entre le spectateur et l'individu que Mekas et plusieurs autres (Andy Warhol, Alain Cavalier) ont décliné de multiples façons se retrouve maintenant dans notre vie quotidienne par le biais bien sûr de la télévision et des « têtes parlantes » qui la meublent. Le travail de Christiane Charrette cité plus haut avec la Cabine C en est un bon exemple. Mais contrairement au travail de Morris (ou du mien) la série Cabine C ne cherche pas à déranger et est plutôt un vecteur de consensus servant à mettre en valeur les « personnalités » souvent déjà bien connues du grand public.

3.6 *The Thin Blue Line*

Cette idée de confession à la caméra, chère à Morris, implique donc forcément un rapport à la caméra, donc à la technique, à un *dispositif*. J'ai expliqué plus haut comment fonctionnait celui de Errol Morris. Cette manière de faire, lourde et coûteuse, nécessite une totale collaboration de la part du protagoniste devant la caméra. Cette collaboration est obtenue sans doute en partie grâce à un incroyable coup d'éclat qu'Errol Morris a réussi avec son film *The Thin Blue Line*¹⁴ en 1988. Ce documentaire se penche sur l'histoire de Randall Dale Adams, un jeune homme noir condamné à la peine capitale dans une prison du Texas pour le meurtre d'un policier de Dallas. Ce film d'enquête est construit autour d'une très longue entrevue que Adams a donnée à Morris de l'intérieur de sa prison. Le jeune homme clame son innocence et le témoignage est troublant. Morris poursuit l'enquête en interviewant différents personnages clés de cette histoire au point où le film finit par prouver l'innocence du jeune condamné. La sortie du film a été suivie d'une tempête médiatique et judiciaire qui a forcé la réouverture de l'enquête.

Une année plus tard, Randall Dale Adams est libéré et grâce au travail d'Errol Morris il aura échappé à une exécution certaine. La réputation de probité du cinéaste new-yorkais était

¹⁴ Morris, Errol, 1988. *The Thin Blue Line*. Film 35 mm, coul., 103 min., USA : Miramax Films.

désormais acquise et il put par la suite convaincre Robert S. McNamara de lui donner cette confiance nécessaire au tournage de *The Fog of War*.

Pour *The Thin Blue Line* – contraint par le tournage à l'intérieur d'une prison à sécurité maximale – Morris n'a pas pu installer son lourd dispositif décrit dans les pages précédentes. Mais il a conservé l'idée du plan fixe laissant au spectateur la possibilité de se « rapprocher » du dangereux criminel, de l'observer pendant de longues minutes. Randall Dale Adams n'était plus cette image muette d'un homme assis et menotté, plaquée au milieu d'un *clip* de trois minutes du bulletin télévisé. Soudainement, il devenait un être humain. Morris lui donnait la parole et l'écoutait patiemment assis aux côtés de la caméra. D'un côté, il y avait l'histoire de Adams, avec tous les détails tristes et scabreux qu'elle contient. Ce sont des faits, vérifiables ou non. Et de l'autre côté il y a le symbole de la justice américaine : justice vengeresse qui cautionne la peine de mort dans plusieurs états dont le Texas est bien sur le plus connu pour en faire usage.

Cette juxtaposition du factuel et du symbolique est emblématique du traitement télévisuel de la nouvelle ou du talk-show où même le contenu des bulletins d'information priorise le *human interest*. L'odeur de sang de la confession de Randall Dale Adams se superpose ainsi à celui des faits et de l'objectivité en ajoutant à l'œuvre une dimension spectaculaire et forcément subjective.

*It shares with these an emphasis on confession and the to-camera addresses of the main subject or subjects. It also prioritizes a notion of incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective reconstruction.*¹⁵

¹⁵ Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries : Question of Meaning in Contemporary Culture*. USA : Indiana University Press.

3.7 Le spectacle

Mais est-ce que ce procédé est parfaitement objectif ? Ne risque-t-il pas d'entraîner le sujet dans une spirale inflationniste qui le ferait s'égarer de ses propres émotions intimes ? C'est mon opinion, car en regardant le visage d'Errol Morris enfermé dans le cadre d'un moniteur de télévision le sujet peut lui aussi se projeter comme faisant partie intégrante d'une forme de spectacle. C'est bien sur aussi le cas lorsque je suis assis devant un Innu de Betsiamites, une caméra à mes côtés.

Le protagoniste ici, c'est tout autant moi que lui. Pourquoi ? Parce que le jeune Innu qui répond à mes questions sait qu'il est filmé et il sait que les images que je vais emporter avec moi vont être montées et montrées. Elles vont être vues et feront partie d'un spectacle. Le philosophe français Guy Debord fait référence à ce phénomène qu'il baptise *Vision du monde*.

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. (...) Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une Weltanschauung¹⁶ devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée¹⁷.

Nous reviendrons plus en détail à ces questions éthiques lorsque je présenterai mon implication personnelle au sein du processus de création de *Betsiamites*.

¹⁶ *Weltanschauung* : Vision du monde.

¹⁷ Debord, Guy. 1967. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, page 11.

CHAPITRE IV

ARTHUR LAMOTHE

Le second élément référentiel est un long métrage documentaire d'Arthur Lamothe intitulé « Réactions au discours officiel¹⁸ ». Ce film est réalisé parallèlement à son œuvre phare « Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec¹⁹ », une œuvre composée de treize films qui cherche à faire comprendre la culture innue et analyse les traditions. Cette œuvre phare est la toute première de toute notre histoire cinématographique à adopter le point de vue autochtone. Mais le film sur lequel je me suis penché consiste en un documentaire tourné dans la plus pure tradition du cinéma direct en 1973 sur la réserve de Matimekosk, près de Schefferville, où des jeunes Innus écoutent une émission de radio au cours de laquelle Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes à l'époque, justifie son rôle de tuteur des Indiens. Mais avant de plonger davantage au cœur de cette œuvre, voyons un peu qui est Arthur Lamothe et quel est son apport à la cinématographie québécoise.

Arthur Lamothe est l'auteur d'un gigantesque travail de quête et de mémoire qui fait de lui le premier artiste non autochtone à avoir autant contribué à changer la perception que les blancs ont des premières nations, des Innus en particulier. Né dans le Gers (France) en 1928, il émigre au Canada en 1953. À la fin des années 50 il intègre l'équipe de la production française de l'Office National du Film, fraîchement installé sur la Côte-de-Liesse à Montréal. Aux côtés des Michel Brault, Claude Jutra et Gilles Groulx, il va contribuer à faire de cette institution une référence planétaire en matière de cinéma documentaire, notamment grâce à sa célèbre ode aux chantiers hivernaux de la Haute-Mauricie dans « Bûcherons de la Manouane²⁰ ».

Lamothe ne fut pas le premier à s'intéresser – caméra à la main – au mode de vie et à la transmission des valeurs chez les autochtones. D'autres l'ont précédé dans ce domaine, le

¹⁸ Lamothe, Arthur. 1973. *Réactions au discours officiel*. Film 16 mm, coul., 90 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.

¹⁹ Lamothe, Arthur. 1973-1980. *Chroniques des Indiens du Nord-est du Québec*. Film 16 mm, coul., 883 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.

²⁰ Lamothe, Arthur. 1962. *Bûcherons de la Manouane*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office national du film du Canada.

coureur des bois Paul Provencher²¹ et le père oblat Louis Lafleur²² notamment. Mais Lamothe est certainement celui ayant le mieux documenté les mutations qui étaient – et sont toujours - en train de s'opérer dans le mode de vie des autochtones de la Côte-Nord. Cette dimension aura été au cœur de son œuvre, traversant la majorité de ses films autant les documentaires que les fictions (« Le Silence des fusils²³ ») ou des films qui mélangent les deux genres (« Mémoire battante²⁴ »).

*« Lui, l'exilé privé de territoire, se retrouve face à un peuple dont on ne reconnaît pas la terre originelle. Son destin est clair : il va mettre son métier, son talent, son cœur à construire la géographie de ce territoire dénié ».*²⁵

Le jeudi 21 novembre 2006, j'ai été invité à prononcer une conférence dans le cadre des Journées d'étude Arthur Lamothe à l'Université du Québec à Chicoutimi. Mon allocution – intitulée *Le cinéma d'Arthur Lamothe ou la quête d'un monde meilleur*²⁶ – portait sur le phénoménal travail d'écoute et d'archivage que Monsieur Lamothe a effectué auprès des communautés autochtones du Québec pendant près de 50 ans. Je croyais connaître une bonne partie de son répertoire, mais c'est lors de ce colloque de deux jours que j'ai découvert son œuvre majeure, réalisée aux côtés de l'anthropologue Rémi Savard: *Chronique des Indiens du nord-est du Québec*. Cette série est, je le rappelle, la première de toute notre histoire audiovisuelle à adopter le point de vue indien.

²¹ Provencher, Paul, (1902-1982). Né à Trois-Rivières. Explorateur et coureur des bois. À partir de 1935 il explore le territoire des Montagnais (sic) de la Côte-Nord. En compagnie de l'anthropologue Marius Barbeau, il filme le vie des indiens et tourne plus de 40 000 pieds de pellicule entre 1935 et 1960. Source : Le Dictionnaire du cinéma québécois, Michel Coulombe et Marcel Jean, Boréal, Montréal, 2006.

²² Lafleur, Louis-Roger, (1905-1973) Né à Montréal. Père oblat. Il filme les mœurs des indiens du Québec dès les années 30, sillonnant le pays du sud au nord. En plein duplessisme, ses films font preuve d'une vision progressiste de l'amérindien et de sa culture. Source : Le Dictionnaire du cinéma québécois, Michel Coulombe et Marcel Jean, Boréal, Montréal, 2006.

²³ Lamothe, Arthur. 1996. *Le Silence des fusils*. Film 35 mm, coul., 96 min. Montréal : Les Productions La Fête.

²⁴ Lamothe, Arthur. 1983. *Mémoire battante*. Film 16 mm, coul. / noir et blanc, 168 min. Montréal : L'Office National du film du Canada.

²⁵ Veronneau, Pierre. 2005. *La Revue de la Cinémathèque*, numéro 80, Montréal.

²⁶ <http://www.nativelynx.qc.ca/pdf/Prog-journees-ArtLam-UQAC-06.pdf>

4.1 Réactions au discours officiel

Pour le bien de ce travail, j'ai retenu un des volets de cette chronique intitulée *Réactions au discours officiel*²⁷. Ce poignant long-métrage documentaire nous emmène à la rencontre de jeunes Innus de la réserve de Matimekosh, près de Schefferville qui écoutent une émission de radio au cours de laquelle Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes, justifie son rôle de tuteur des Indiens. S'ensuit une discussion où six d'entre eux prennent la parole tour à tour pour raconter leurs expériences et leurs relations avec les blancs. De toute l'œuvre d'Arthur Lamothe ce film est sans doute celui qui s'apparente le plus aux recherches que j'ai effectuées dans le cadre de cette maîtrise pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'il fait défiler plusieurs individus qui, un à un comme je l'ai fait, défilent devant la caméra pour parler de points précis. Ensuite, les thèmes abordés touchent le social (aliénation) et le politique (paternalisme du gouvernement fédéral). Même si le contexte référentiel est différent, car je ne suis pas parti d'un discours à la radio ou d'un événement aussi circonscrit, j'ai tenté dans mon film *Betsiamites* à l'aide des témoignages des Innus de brosser un portrait de société à un moment précis.

4.2 Le dispositif Lamothe

Flanqué du caméraman Guy Borremans et du preneur de son Serge Beauchemin, Lamothe débarque en octobre 1973 dans la réserve de Matimekosh en très bonne compagnie. Borremans, né en Belgique, est un des plus illustres cameramans de l'âge d'or du cinéma direct. Les fabuleuses images de « Golden Gloves²⁸ » de Gilles Groulx, c'est à lui qu'on les doit. Serge Beauchemin n'est pas en reste, car c'est lui qui signe la prise de son de plusieurs des chefs-d'œuvre de Pierre Perrault et de Michel Brault. Lamothe est donc en compagnie d'une équipe qui est rompue aux rouages du direct et qui sait comment aller « chercher le morceau ». Le tournage a lieu à l'intérieur d'une résidence au cours d'une soirée

²⁷ Lamothe, Arthur. 1973. *Réactions au discours officiel*. Film 16 mm, coul., 101 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.

²⁸ Groulx, Gilles. 1961. *Golden Gloves*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office National du Film du Canada.

« politique ». Les Innus réunis ce soir-là sont venus dans un but précis : écouter Jean Chrétien parler à la radio. C'est donc normal qu'en groupe une discussion s'ensuive et c'est à ce moment que Lamothe et son équipe allument les caméras. Pendant qu'en arrière-plan les discussions se poursuivent, Lamothe invite, un à un, six d'entre eux à quitter la discussion de groupe pour prendre place sur une même chaise à la table de la cuisine. Une lampe de cinéma est allumée et éclaire assez brutalement les visages. Mais cela ne semble pas affecter les protagonistes qui s'expriment sans difficulté à la caméra. Il faut dire qu'Arthur Lamothe est un habitué de la réserve et qu'il est connu comme le loup blanc là-bas. On sent l'intimité dans le ton de la conversation et l'on comprend que ce n'est pas tant à la caméra qu'à Lamothe que les protagonistes parlent. En cela, le cinéaste rejoint les Rouch, Perrault et Brault de ce monde en réussissant à être intime avec leurs sujets malgré la lourdeur du dispositif de prise de vues. La chaleur des échanges en vient à annihiler le côté froid que le dispositif cinéma apporte souvent avec lui.

4.3 *Candid Eye* vs. Cinéma direct

Mais quel est le dispositif du cinéma direct ? En quoi est-il différent de celui que j'ai mis en place dans *Betsiamites* ? Le cinéma direct n'a pas besoin de présentation. Il est à la naissance du cinéma québécois (documentaire et fiction) et il en est la principale influence. Ce genre cinématographique est apparu à la fin des années 50. Il est né du mariage de la technique du *Candid Eye*²⁹ développé chez les anglophones de l'Office National du film (ONF) avec des films comme *Lonely Boy*³⁰, et du *Free Cinema*³¹ que les *Angry Young Men*³²

²⁹ Série de films produit pour la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) par l'ONF à partir de 1958. Ce sont des films d'observation, tournés en location hors des studios et utilisant du matériel de tournage léger et mobile. L'emphase de ces films est de mettre en valeur les événements du quotidien normalement négligé dans les productions de l'époque. *Extrait de* The Canadian Film Encyclopedia, Film reference Library (version électronique) 2003. Traduction de l'auteur.

³⁰ Koenig, Wolf et Roman Kroitor. 1962. *Lonely Boy*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office National du film du Canada

³¹ Mouvement qui a émergé en Grande-Bretagne au milieu des années 50 autour des cinéastes Lindsay Anderson, Tony Richardson et Karel Reisz. Leurs films sont anti-commerciaux et dénués de toute propagande. La devise du groupe est : « Aucun film ne peut être trop personnel ». *In* Screen, British Film Institute. Version électronique, 2003. Traduction de l'auteur.

britanniques pratiquaient à la même période. Les protagonistes de l'époque affirment d'ailleurs que le cinéma direct et le *Candid Eye* ne pouvait faire autrement que de s'alimenter et s'influencer l'un et l'autre, car les films étaient tous produits au sein du même bâtiment de l'Office National du Film du Canada sur la Côte-de-Liesse.

Mais qu'est-ce qui résulte donc ce mariage de deux styles nés sur deux continents différents ? Le dispositif est très simple, mais à géométrie variable. En fait, il y a autant de géométrie que de lieux de tournage, car le cinéma direct implique d'abord et avant tout une souplesse. Le protagoniste doit être dans son élément et c'est à la technique de s'ajuster à celui-ci. Le réalisateur doit tout mettre en place afin que la personne filmée soit le plus à l'aise possible. La caméra est portée à l'épaule de manière à pouvoir accompagner le sujet si ce dernier décide bouger. Le réalisateur va tenter de travailler avec la lumière disponible dans l'environnement où le sujet se trouve et surtout ne pas intervenir en *choquant* avec un projecteur étranger à celui-ci.

Dans la plupart des cas, les cinéastes utilisant cette approche ont préalablement fréquenté leur sujet assez longtemps au préalable pour que ce dernier soit confortable avec l'idée de *continuer* devant la caméra un dialogue amorcé lors de ces rencontres préliminaires. Le sujet est amadoué et il accepte de jouer le jeu. Mais en quoi est-ce un jeu ? Si c'est un jeu, le sujet joue avec quoi ou qui ? C'est ce que je vais tenter d'expliquer dans le prochain chapitre.

4.4 La joute

Le cinéma est une sorte de ballet. Un spectacle comme je l'ai dit plus haut. C'est un spectacle lorsqu'il est présenté dans une salle et qu'il est ressenti et évalué par un parterre de spectateur. Mais c'est aussi un spectacle dans sa création sur le plateau. Car même si les

³²Mouvement spontané, sans organisation ou idéologie précise, caractérisé par des œuvres de théâtre et de cinéma exprimant une profonde insatisfaction et un rejet du *status quo* surtout envers l'*establishment*. S'opposant aux fractures sociales, leurs œuvres mettent en vedette la classe ouvrière britannique de l'époque. *In Screen*, British Film Institute. Version électronique, 2003. Traduction de l'auteur.

Innus filmés par Arthur Lamothe dans *Réactions à un discours* sont dans une résidence et que ces protagonistes sont en territoire connus, ils demeurent sur un plateau. N'importe quel lieu où se trouve une caméra et une équipe prête à enregistrer des images devient un plateau. Une *scène* dans le sens le plus grec du terme. Car l'Innu de Metimekosh sait qu'il est dans un film lorsqu'il discute avec Arthur Lamothe. Il accepte la présence de cette enregistreuse d'images et il a fait un pacte moral avec le cinéaste d'utiliser *son* image à sa guise tout en sachant bien qu'il ne le trahira pas. Le dispositif est présent, compris de toutes parts et accepté.

« Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément de monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. »³³

Le protagoniste, quel qu'il soit, se place de lui-même devant la caméra. Celle-ci, avec l'aide d'un opérateur et en accord avec un réalisateur qui approuve le dispositif, va tenter de s'effacer tout en capturant l'image du protagoniste pour tenter de créer une sorte de réalisme décalé par sa propre présence. Cette réalité est la même pour les trois films que je tente d'analyser en ces pages. C'est strictement le même contrat pour Morris, Lamothe ou moi-même. Lequel de nous trois a le mieux réussi à capter ses protagonistes dans les termes de ce contrat? C'est un mystère qui reste difficile à élucider et je crois qu'aucun de nous n'a la note parfaite. Morris tente d'appâter un ancien secrétaire d'État à la défense du plus puissant pays au monde, un homme rompu au fonctionnement des médias et à la fabrication d'information. Il est certain que McNamara démontre une intelligence remarquable et une mémoire stupéfiante pour un homme de près de 90 ans au moment du tournage. Mais que nous laisse-t-il voir de lui? Quelle est la part d'ombre qu'il cache alors qu'il était en charge de mener une guerre contre les forces communistes au Vietnam et d'y envoyer des milliers de jeunes hommes au combat? Je crois fermement, mais il n'existe aucune preuve pour appuyer ceci, que tout être humain se trouvant au centre des prises de décisions d'un conflit armé où des milliers de civils sont affectés, doit forcément cacher des choses. La guerre du Vietnam ne fut pas une guerre propre et gageons que McNamara sait précisément où les

³³ Debord, Guy. 1967. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, page 11

torchons sont rangés. Aucun dispositif ne saurait percer cette armoire, pas même celui de Morris, aussi performant soit-il.

Pour ce qui est de *Réactions au discours officiel*, Arthur Lamothe s'y présente en territoire ami. Les six Innus qui se présentent face à sa caméra savent que le cinéaste va servir de courroie de transmission à leurs revendications. Ça aussi c'est une joute, ne l'oublions pas! Une partie de bras de fer oppose les *Montagnais*, comme on les appelait à l'époque, au gouvernement fédéral et aussi à la condescendance des blancs. Qu'un cinéaste estampillé « ONF³⁴ », sympathique à leur cause, vienne les écouter et propager leur version des faits ne peut que leur être bénéfique. Tous le savent et cela ne change en rien la valeur de leurs analyses et la véracité de leurs sentiments. En cela, malgré sa lourdeur, le dispositif d'Arthur Lamothe est très *chaud*. Il a consacré des années à le construire et à construire sa crédibilité au sein de ces communautés, mais une fois le dispositif installé Arthur Lamothe en a tiré des dizaines et des dizaines de films. Nous allons maintenant voir dans le chapitre suivant comment j'ai conçu mon propre dispositif et comment je l'ai fait fonctionner.

³⁴ *Réactions au discours officiel* ne fut pas produit par l'ONF mais Arthur Lamothe a toujours jouit (et jouit toujours) de la réputation de probité associée aux œuvres produites dans cette institution, même lorsqu'il produit ses films à l'extérieur.

CHAPITRE V

ESTHÉTIQUE

Ce chapitre s'intitule *Esthétique* même si cela peut sembler paradoxal de nommer ainsi les pages qui vont décrire la présence physique d'une équipe de tournage en un lieu précis et son interaction avec des personnes qui lui sont complètement étrangères. Mais j'ai choisi ce titre parce que l'empreinte physique de notre dispositif a eu une importante influence sur la plastique des images qui y ont été tournées. Lorsqu'on conçoit un film documentaire en amont de son tournage, un réalisateur cherche d'abord des protagonistes pertinents et un environnement qui va lui permettre de bien travailler avec ceux-ci. Moi je n'avais rien de ça pour la simple et bonne raison que je n'avais pas de protagonistes et que je ne cherchais pas à me faire accepter au cours d'une longue période par une communauté avant d'y débarquer avec ma caméra. Mon dispositif demandait plutôt le contraire, c'est à dire profiter du fait que je suis étranger et sans passé, sans *affect* avec mes sujets. Mais comment allais-je m'y prendre pour procéder à la mise en image? Il me fallait trouver les outils, définir une manière de travailler qui allait me permettre de me rapprocher le plus possible de mes sujets. Ces choix devaient être planifiés en amont, car je savais qu'à partir du moment où mon équipage et moi allions prendre la route en direction de *Pessamit*, toutes ces considérations devaient être avalisées et représenter les meilleures options possibles pour arriver à mes fins et ne pas rentrer bredouille. Une crainte qui m'a tirillé l'esprit (et l'estomac) tout au long de la préparation.

5.1 Le choix du numérique

L'utilisation du format numérique pour l'appareil de prise de vue tombait sous le sens. Souple et silencieux il se prêtait mieux aux exigences de quiétude et de sérénité que j'ai cherché à créer autour de la caméra. Le bruit de machine à coudre des caméras utilisant la

pellicule argentique aurait été une source constante de distraction pour les protagonistes et sans doute aussi pour moi-même. J'ai choisi également de travailler avec des focales courtes pour des raisons esthétiques qui ne sont plus à démontrer. Ce choix d'objectif imbrique le personnage dans son environnement, ce qui est exactement le contraire du résultat qu'on pourrait obtenir avec les longues focales. Je tenais à cet aspect même si nous avons décidé de tourner sur un fond noir discriminant, que l'on ne savait pas encore où nous pourrions le camper sur le territoire de la réserve. La position de la caméra, ainsi que le choix de la focale ont été déterminées pour des raisons humaines : je tenais à ce que physiquement, la caméra et moi, soient près de mes protagonistes.

Le téléobjectif surprend chez les gens des moments qui sont trop intimes, trop vrais et qui, tout à coup, deviennent trop terribles, trop pénétrants (...) Pour travailler avec le grand-angulaire, il faut que tu voies les gens, que tu sois près d'eux. Si tu arrives à les filmer et qu'ils continuent à vivre pendant que tu es près d'eux, c'est qu'ils t'ont accepté dans leur groupe. Donc tu ne les violes pas, puisqu'ils savent que tu es à côté d'eux, ou, s'ils ne le savent pas, tu leur as donné toutes les chances de le savoir.³⁵

5.2 Face à la caméra

Donc en me plaçant – flanqué de la caméra – physiquement très près des protagonistes de *Betsiamites* - qui ne me connaissent ni d'Eve ni d'Adam - je me place de prime abord en position d'agresseur. Je fais corps avec la caméra et je me trouve à demander au protagoniste de nous accepter (la caméra et moi) d'un seul bloc. J'occupe ainsi l'ensemble de son champ de vision et c'est donc une relation frontale qui est leur est ainsi proposée. À prendre ou à laisser. Et en appuyant ma tête sur l'objectif de la caméra j'invite les protagonistes à plonger leur regard dans le mien et cette ligne de visée sera presque la même que si je les avais contraints à regarder directement la caméra. Au départ j'avais imaginé le film entièrement de cette façon, un peu comme Michel Lamothe l'a si brillamment fait dans

³⁵ Michel Brault en entretien avec Arthur Lamothe, *La Presse*, Montréal, 12/8/1961

son film muet *Face à la caméra*.³⁶ Dans ce court-métrage de six minutes, Lamothe a installé sa caméra 16mm sur un trépied au beau milieu d'un stationnement d'une grande surface de banlieue. Défilent alors en plan fixe des badauds à qui il a demandé de regarder l'objectif en silence. Le résultat est singulier, car le film nous demande de regarder en silence les visages de parfaits inconnus qui nous fixent du regard. Ce dispositif nous met dans une drôle de position inquisitrice, car les seules informations qui nous sont données pour décoder ces personnages sont ces visages muets. Le spectateur se met alors à chercher dans ces visages des informations supplémentaires et il les recherche à même les mimiques, les regards, les mouvements des lèvres et les froncements de sourcils. Soudainement le *body language* (ici on pourrait plutôt parler de *face langage*) prend soudainement une valeur démesurée et nous invite à faire une lecture tout à fait différente de ces personnages somme toute anodins.

*La caméra a le pouvoir de convoquer et d'influencer le réel – comme on invoque des esprits – un réel envisagé non comme réalité préexistante (reportage) ni préfabriquée (Hollywood) mais comme ce qui se produit au moment où l'on filme et parce qu'on le filme.*³⁷

J'ai décidé de ne pas utiliser ce procédé, car je craignais trop de mettre en péril le lien que je cherchais à créer avec la communauté de Betsiamites. Il m'a semblé que de demander aux protagonistes de se livrer à un objectif de caméra sous les indications d'un parfait inconnu risquait de les désarçonner et ainsi possiblement faire échouer le projet. Encore aujourd'hui je me demande si cette approche n'aurait pas donné des résultats probants. Je vais expliquer plus loin pourquoi cette question reste entière dans ma tête.

5.3 *Le Tombeau d'Alexandre*

C'est donc d'abord et avant tout la quête du contenu qui a conditionné les choix esthétiques du film. En misant sur des témoignages vibrants et de qualité je me suis dit que le spectateur

³⁶ Lamothe, Michel. 1984. *Face à la caméra*. Film 16 mm, noir et blanc, 6 min. Montréal : Les Films du 3 mars.

³⁷ Chevrie, Marc. 1992. *Au vent de l'éventuel* in Jean Rouch, *le renard pâle*. Catalogue de la rétrospective Jean Rouch de Turin sous la direction de Sergio Toffetti. Éditions du Centre culturel français de Turin. Page 119.

allait naturellement être happé et que cette apparente absence de langage cinématographique (longs plans fixes et cadrages identiques) serait ainsi acceptée des spectateurs. En 1993, Chris Marker a consacré au cinéaste soviétique Alexandre Medvedkine un long film hommage, *Le Tombeau d'Alexandre*³⁸. Le vétéran cinéaste, qui filma déjà dans les années 1920, y apparaît en plan fixe sans aucune variation de cadre ou de focale sans que cela n'apparaisse comme une faiblesse grammaticale, bien au contraire. On se prend à observer ce pionnier comme si nous assistions à un tête à tête entre Medvedkine et Marker. Ce dernier n'a pas cherché à faire de l'esbroufe ou à appliquer les canons des entrevues télévisuelles d'aujourd'hui. Il a simplement mis la table pour une rencontre captivante avec un homme d'une autre époque qui nous raconte l'effervescence de la création cinématographique en U.R.S.S. au lendemain de la révolution d'octobre 1917. Ici, comme dans *Betsiamites*, l'absence de langage devient langage. L'absence de surprise au niveau du décor et du cadrage lorsque les plans changent et qu'un nouveau protagoniste apparaît participe à cette impression d'unité parfois même jusqu'à créer un effet hypnotique. La succession, la *danse* de ces plans – fixes mais animés par le rythme du montage – qui se succèdent dans ce décor à la *Sol et Gobelet*³⁹ créent en effet un sentiment d'intemporalité, de fixité. Comme si ces images étaient extirpées du continuum temporel propre à l'actualité documentaire (et aux journaux télévisés) et ainsi acquièrent une réelle valeur parce que dénudées du côté jetable de l'information continue. Dans le très beau commentaire, sous forme de correspondance, que Chris Marker a écrit pour son film sur Medvedkine, il résume très bien ce phénomène contemporain de la surabondance qui tue le sens :

« Tu te souviens combien tu as pleuré en découvrant que deux images ensemble pouvaient prendre un sens? Aujourd'hui la télévision inonde le monde d'images dépourvues de sens et plus personne ne pleure...⁴⁰»

³⁸ Marker, Chris. 1993. *Le Tombeau d'Alexandre*. Vidéo numérique, couleur, 120 min. Paris : Les Films du Losange.

³⁹ *Sol et Gobelet* est une émission télévisée pour enfants québécoise diffusée de 1968 à 1971 sur Radio-Canada. Deux clowns, Sol (Marc Favreau) et Gobelet (Luc Durand), habitent un appartement bizarre où il leur arrive des histoires abracadabrantes. *Source Wikipédia*.

⁴⁰ *ibid*

Chaque cinéaste qui empoigne la caméra vit sous le joug de cette menace. La menace que les images qu'il va tourner ne feront pas le poids en comparaison avec celles tournées par ses modèles, qu'ils se nomment Chris Marker, Errol Morris ou Alain Cavalier. Que les nouvelles images mises au monde ne soient que de la nourriture supplémentaire pour la boulimique télévision et ses chaînes qui semblent se démultiplier sans arrêt. C'est aussi cette angoisse que j'ai éprouvée en quittant Montréal vers la Côte-Nord en compagnie des deux techniciens qui m'ont accompagné lors de ce tournage. Contrairement à Arthur Lamothe je ne connais personnellement aucun Innu. Je n'avais jamais mis les pieds à Betsiamites et personne ne m'attendait là-bas. Je courrais même le risque de me faire jeter et de devoir revenir bredouille à Montréal. Sans image aucune et même pas de motif à m'interroger si ces dernières font du sens ou pas. C'est à ce moment que j'ai compris que contrairement au dispositif *chaud* d'Arthur Lamothe, le mien s'apparentait plus à une baignade dans l'arctique. Pourquoi cela? Parce que le rapport que j'allais devoir développer à froid avec les membres de la communauté innue de Betsiamites allait être primordial au succès de mon entreprise et qu'en vertu du lourd contentieux qui existe entre les blancs et les autochtones au Canada je me devais de gravir une pente pour le moins glissante. Dans le prochain chapitre, je me pencherai plus en détail sur cette question primordiale de l'établissement d'un lien chaleureux avec mon sujet afin de pouvoir amener les membres de la communauté de Betsiamites à témoigner devant l'objectif de ma caméra.

CHAPITRE VI

PRÉPARATION

J'ai amorcé la préparation du tournage de Betsiamites dès mon admission au programme de maîtrise en communication de l'UQAM. Il était certain que la réussite d'un tel projet allait nécessiter une importante préparation, mais pas dans le sens normalement usité du terme. En cinéma lorsque l'on parle de préparation c'est - dans la plupart des cas - dans le but de chasser les imprévus et de *prévoir* toutes les possibilités / accidents / remous qui pourraient entraver le chemin dans une quête de *contrôle* quasi totale. Dans notre cas, ce fut plutôt le contraire de ce procédé. Il nous fallait plutôt mettre la table afin d'attirer les accidents, les débordements, les confessions et donc de ne pas trop prévoir, mais bien de mettre en place un dispositif qui permettait ce climat de confiance. Non pas que nous cherchions une certaine forme de sensiblerie proche de la guimauve, bien au contraire. C'est donc dans une *quête de vérité* que nous nous sommes lancés. Mais comment trouver une forme de vérité quand une équipe de tournage - forcément hétérogène au milieu - débarque avec tout un attirail technique et une durée de séjour limitée? C'est d'abord sur cette question que je me suis penché en mettant en place les différentes avenues possibles. Il me fallait développer mon propre dispositif qui serait adapté aux objectifs de ce tournage en territoire autochtone.

Même s'il est fréquent de voir des chefs de bandes autochtones faire des apparitions à la télévision, il est plutôt rare de voir les membres des premières nations québécoises se confier à une caméra. Si bien que c'est souvent un discours politique, revendicateur qui nous est véhiculé et non pas une vision plus personnelle des membres de ces communautés. Personnellement j'éprouvais une certaine pudeur, voire une crainte à l'idée de débarquer au sein d'une communauté fermée et tenter d'y installer mon dispositif de tournage. Qu'allait-il se passer? Comment allais-je être accueilli? Afin de bien capter toutes ces étapes et témoigner de mon expérience d'apprentissage, j'ai gardé lors des journées de tournage une

sorte de journal de bord où j'ai colligé notes et impressions. En voici un court extrait qui témoigne de mon état d'esprit à notre arrivée dans sur la Côte-Nord, le 30 septembre 2009 :

« Nous aurions préféré loger directement sur la réserve, mais il n'existe aucune infrastructure d'accueil. Ni gîte, ni hôtel ou motel. Nous filons donc jusqu'au village le plus proche, Chute-Aux-Outardes, car il fait presque nuit (...) Ici la population est blanche de manière prédominante et ne semble pas avoir développé de relations avec la communauté innue de Betsiamites qui est pourtant leur voisine immédiate. Les gens ici vaquent à leur occupation et discutent surtout de la saison de la chasse à l'orignal qui vient de s'amorcer (...) ⁴¹ ».

6.1 Jean Rouch, le précurseur

Ces commentaires notés dans mon journal de tournage auraient pu être la matière à une narration qui aurait orné les images glanées pour le film *Betsiamites*. Jean Rouch, le père de l'ethnographie au cinéma était friand de ce genre de procédé. Son chef-d'œuvre *Les Maîtres fous*⁴² en est un superbe exemple. Jean Rouch a réalisé des dizaines de documentaires sur les peuples d'Afrique de l'Ouest qu'il connaissait intimement. Au point où le gouvernement du Niger lui avait accordé la citoyenneté honoraire en remerciement de la mise en valeur de la culture des peuples qui cohabitent le territoire de ce pays. Plus de 50 années passées à sillonner le continent africain lui avaient conféré un sobriquet amical, celui du « plus blanc des cinéastes noirs ». L'approche de Rouch était simple : il participait aux rituels qu'il filmait à l'aide de sa caméra. Si un phénomène de transe se passait devant lui, Rouch et sa caméra, eux aussi étaient en proie à cet « emportement ». Lors du tournage de *Les Maîtres fous*, il a affirmé ne pas se souvenir de ce qu'il a vu dans le viseur de sa caméra Bell & Howell, trop occupé qu'il fût à vivre au diapason des phénomènes cathartiques auxquels il prenait part. Rouch – à l'instar de Brault et Perrault – croit fermement que la présence de la caméra et du processus de filmage aide les protagonistes à se *mettre à table*. Que la caméra

⁴¹ Chouinard, Denis, extrait du journal du tournage de *Betsiamites*.

⁴² Rouch, Jean. 1955. *Les Maîtres fous*. Film 16 mm, couleur, 36 min. Paris : Les films du Losange.

et son opérateur consistent en fait en une invitation à danser, à se commettre. Ce que Rouch appellera la *cinétranse*. Un commentaire poignant accompagne souvent ses documentaires.

"Venus de la brousse aux villes de l'Afrique noire, de jeunes hommes se heurtent à la civilisation mécanique. Ainsi naissent des conflits et des religions nouvelles. Ainsi s'est formée, vers 1927, la secte des Haouka. Ce film montre un épisode de la vie des Haouka de la ville d'Accra. Il a été tourné à la demande des prêtres, fiers de leur art Mountyeba et Moukayla. Aucune scène n'en est interdite ou secrète, mais ouverte à ceux qui veulent bien jouer le jeu. Et ce jeu violent n'est que le reflet de notre civilisation"⁴³.

Le 18 février 2004, sur une route mal éclairée de l'est du Niger, le voyage terrestre de Jean Rouch s'est terminé. Victime d'un accident de voiture mortel survenu à la tombée de la nuit. Son souhait était d'être incinéré dans ce pays d'adoption, mais le Niger interdit les crémations. Jean Rouch a été inhumé au cimetière catholique de Niamey. Tout cinéaste documentaire tournant sa caméra vers un groupe étranger au sien est forcément tributaire du travail de Rouch. Nous lui devons tout.

6.2 Journal de tournage

Contrairement à Rouch qui avait passé une bonne partie de sa vie – à titre d'ingénieur des Ponts et chaussées – en Afrique coloniale, je n'avais aucune accointance avec les Innus ou d'autres peuples formant les Premières nations canadiennes. C'est donc entièrement étranger à l'univers que je m'apprêtais à filmer que j'ai mis les pieds sur la réserve pour la première fois, le jeudi 1^{er} octobre 2009.

« Nous avons donc parcouru les 20 km qui nous amènent au chemin de gravillon, mince et anonyme, qui nous permet de quitter la route 138 afin de pénétrer dans la partie habitée de la réserve, invisible autrement. Il s'agit du seul point d'accès routier et on ne peut s'empêcher de penser qu'il en est ainsi afin de pouvoir contrôler ou juguler les entrées et les sorties sur le territoire, qui s'étend sur plus de 10 km carrés. Ce guichet unique évoque

⁴³ Extrait de la narration de *Les Maître fous*.

aussi les sièges autochtones qui ont eu lieu dans le passé dans d'autres territoires autochtones au Canada. Une barricade pourrait être installée ici en deux coups de cuiller à pot et ainsi interrompre le seul lien routier entre la Côte-Nord et le sud du Québec (...)»⁴⁴

Comme on peut le voir dans ce dernier extrait de mon journal de bord, j'éprouvais une réelle crainte à l'idée d'approcher de la réserve, sans doute au vu de ce dispositif physique de sécurité (une guérite) qui automatiquement me renvoyait aux images de violences médiatisées des conflits avec les autochtones. Même si je voudrais jouer de roublardise, les mots que j'ai utilisés pour décrire notre approche du territoire parlent d'eux-mêmes. Mais revenons un peu en arrière afin de comprendre comment le choix de Betsiamites s'est arrêté.

6.3 Betsiamites / Pessamit

*Lieu où il y a des sangsues ou des lamproies ou anguilles de mer*⁴⁵. Située à l'embouchure de la rivière Bersimis, c'est longtemps sous ce nom qu'a été connu le territoire de l'actuelle réserve. L'explorateur Samuel de Champlain en rapporte l'existence sur sa carte de 1632 où il fait mention des *Sauvages Bersiamiste*. Ensuite nommé *Papinachois*, ce n'est qu'en 1981 que le conseil de bande fait changer l'appellation pour celle de *Betsiamites*. En 2005, le même conseil demande à la Commission de toponymie du Québec change l'appellation de *Réserve indienne de Betsiamites* pour celle de *Réserve indienne de Pessamit*. Pessamit étant apparemment plus près de la prononciation usitée par les Innus de la réserve. Mais pour la grande majorité de la population locale (blanche et innue) le vocable *Betsiamites* est celui que l'on entend plus souvent. C'est pour cette raison que j'ai décidé d'intituler le film avec cette appellation, même si la commission de toponymie en a décidé autrement. Aussi, je dois avouer avoir un penchant pour la phonétique percussive de *Betsiamites*.

Le choix de Betsiamites comme lieu de tournage s'est fait un peu par hasard. Ayant déjà été en contact avec des Innus lors de mes différents séjours à l'Université du Québec à

⁴⁴ Chouinard, Denis, extrait du journal du tournage de *Betsiamites*.

⁴⁵ *Pessamit*, site internet de la Commission de toponymie du Québec : http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=176655.

Chicoutimi, j'avais un préjugé favorable envers ce peuple sympathique et dont les membres ont en général une bonne connaissance du français. Lors de mes réflexions préparatoires, j'avais discuté avec Yves Sioui Durand des différentes communautés autochtones sur le territoire du Québec et du climat social qui régnait chez elles. Le metteur en scène a abondé dans mon sens et m'a annoncé qu'il allait donner quelques représentations d'une pièce de théâtre dans trois communautés innues de la Côte-Nord l'automne suivant, exactement pendant la période où j'avais prévu de tourner. La troupe allait visiter les communautés de Maniutenam (près de Sept-Îles), Ekuanitshit (Mingan) et finalement Betsiamites. C'est dans cette dernière communauté que l'horaire de la troupe était le moins bousculé et pour cette raison précise j'ai opté pour Betsiamites en sachant que j'allais pouvoir utiliser leur présence pour tenter de m'infiltrer.

6.4 Arrivée en eaux troubles

Mais la présence de la troupe autochtone Ondinnok n'allait pas nous fournir un sésame et nous permettre de nous fondre dans la population de Betsiamites. Nous l'avons appris en arrivant sur place où un climat trouble régnait. La communauté vivait une situation économique difficile⁴⁶ et une partie de la population supportait mal de voir tout l'argent destiné au développement de la communauté être englouti dans les poches des firmes d'avocats représentant le conseil de bande alors que les besoins sociaux sont criants. Ces tensions étaient palpables dans la communauté et exacerbaient également les frictions avec les communautés blanches avoisinantes. Quelques jours avant notre arrivée le Grand Chef Picard a même tenu à exercer un certain contrôle sur le travail des médias et des journalistes sur le territoire de la réserve.

⁴⁶ Le Grand-Chef Raphael Picard et le Conseil de Bande de *Pessamit* poursuivent devant les tribunaux les gouvernements et Hydro-Québec dans le cadre des revendications territoriales entourant les barrages Manic 1-2-3-4-5 et Outardes 1-2-3. Le Grand-Chef affirme qu'Hydro-Québec vend de l'électricité aux Américains à même l'énergie puisée sur le territoire de Pessamit et ce sans avoir versé un seul dollar de compensation. Fait à noter ces barrages sont en activité depuis la fin des années 60 et c'est pour plus de 40 années de « factures impayées » que le Conseil de bande justifie ces poursuites.

« (...) la Fédération professionnelle des journalistes du Québec a réagi vivement aux nouvelles façons de faire à Pessamit, notamment à l'obligation pour tout journaliste de se munir d'une carte de presse temporaire, délivrée par le conseil de bande pour obtenir le droit de circuler dans la communauté. »⁴⁷

C'est donc dans ce climat tendu, voire survolté, que notre équipe de tournage a débarqué sur la Côte-Nord. Cette ambiance nous a obligés à nous maintenir constamment sur le qui-vive et à tout moment nous nous attendions à nous faire expulser *manu militari*, surtout que nous avons pris la décision de ne pas demander de carte de presse telle que le demandait le conseil de bande. Cette décision fut prise afin de ne pas attirer l'attention sur notre présence et à ne pas devenir la cible d'une forme de contrôle de nos activités. Mais nous avions tout de même un tournage à effectuer et des images à aller chercher. Il nous fallait nous balader dans le village, sentir le pouls. C'est ce que nous avons fait le premier jour de notre arrivée.

« On m'avait dit que la réserve abrite 4000 habitants et qu'elle souffrait d'un sérieux problème de surpopulation. Si c'est le cas, c'est bien caché. Pas âme qui vive sur les quelques rues du centre de Betsiamites. Aucun commerce à l'horizon. Une épicerie placardée, un bar en déshérence. À l'extrémité de la rue Ashini, artère principale, on croise la rue Peshun, qui signifie « la pente douce qui mène à la mer ». Nous nous arrêtons à une cantine qui porte le même nom. On y sert les mêmes poutines, cheeseburgers et autres guédilles qu'ailleurs au Québec et l'accueil est poli. Les deux dames qui travaillent au comptoir parlent innu entre eux et prennent notre commande en français. Notre présence ne semble pas les surprendre outre mesure. Un club sandwich plus tard, nous sortons la caméra et le trépied pour la première fois. Nerveux, nous nous isolons sur la plage de la réserve pour faire des plans d'ensemble, d'oiseaux en vol, etc. Rien de bien signifiant. Nous ne croisons personne et c'est peut-être tant mieux, car je crois qu'il est préférable d'avoir été introduit à la communauté avant de braquer la caméra sur elle. La pluie vient interrompre le tournage et nous rangeons le matériel et rentrons à Chute-aux-Outardes⁴⁸ ».

⁴⁷ Paquet, Charlotte. 2009. « Le chef Picard réplique aux journalistes ». *Plein Jour de Baie-Comeau* (Baie-Comeau), 30 septembre 2009, p. 23.

⁴⁸ Chouinard, Denis, extrait du journal de tournage de *Betsiamites*.

6.5 Ondinnok

Pour être introduit dans la communauté, j'avais pris la décision de coller les dates du tournage de mon film sur celles de la venue à Betsiamites de la troupe de théâtre autochtone Ondinnok dont je connais un peu deux de ses membres comme je l'ai mentionné auparavant. Pour deux représentations de la pièce du dramaturge autochtone Darell Dennis, « Chronique d'un indien urbain », la troupe Ondinnok débarque au Centre culturel de Pessamit / Betsiamites. Le metteur en scène de la pièce est un Huron de la réserve wendat, près de Québec, Yves Sioui Durand, et il est informé de mon projet de maîtrise-crédation. Il est accompagné d'un jeune acteur innu de la réserve de Mashteuiatsh, Marco Collin, qui est un vétéran de l'exercice *Face à la caméra* car il a été un de mes étudiants à l'Université du Québec à Chicoutimi en 2006. Les deux me proposent de « faciliter » le contact avec les Innus de la réserve en assistant à titre d'observateur au tournage. Les représentations de la pièce de théâtre ont lieu en soirée, laissant des plages de temps libre en matinée, en après-midi ainsi que la soirée précédent la première de leur pièce. C'est donc en compagnie de ces deux autochtones – tout de même étrangers au territoire de Betsiamites – que notre petite équipe a pénétré sur la réserve et que nous avons été cogner à la porte du centre culturel. La présence de notre camarade et homme de théâtre Yves Sioui-Durand a servi à calmer les esprits et c'est discrètement que nous avons installé notre attirail dans une salle du Centre culturel Innu situé entre le terrain de base-ball et l'unique et microscopique parc de Betsiamites qui compte pourtant plus de 2000 enfants de moins de 16 ans. Yves et sa compagne Catherine Joncas se sont déplacés dans les locaux de la radio communautaire, seul véritable moyen capable de rejoindre les membres de cette microsociété) afin de convier le plus grand nombre de participants possible à une « séance de casting⁴⁹ ». Pendant que nous laissons le mot se répandre au sein de la communauté nous avons pu établir une sorte de déroulement afin de tirer le maximum de ces entrevues, et ce, sans qu'elles ne se déroulent

⁴⁹ Suite à une discussion avec Yves Sioui-Durand c'était la meilleure manière de présenter le projet et d'attirer des gens. L'appellation n'est pas mensongère puisque *Betsiamites* est un projet de film et aussi parce que Yves Sioui-Durand est lui-même à préparer un projet de film de fiction intitulé *Nana Mesnak* dont le tournage est prévu pour 2011.

sur un trop grand laps de temps. Les responsables du Centre culturel Innu nous ont expliqué que si nous faisons attendre les volontaires plus de 15 ou 20 minutes avant de les inviter à prendre place devant la caméra, ces derniers quitteraient tout simplement les lieux pour n'y pas revenir. Comme nous cherchions à avoir un éventail de la population le plus large possible, on ne pouvait faire tirer en longueur les entrevues et ainsi prendre le risque de n'avoir qu'une poignée de participants. Ça allait être un test supplémentaire pour notre technique d'entrevue, car nous avons décidé de ne pas faire durer les entrevues plus de 15 minutes chacune. Du point de vue strictement anthropologique, cette manière de procéder peut sembler étrange. Les cinéastes tels que Jean Rouch⁵⁰ ont l'habitude de passer des mois voir des années au sein d'une communauté afin de connaître celle-ci de l'intérieur et aussi d'assimiler le comportement de ses membres. Notre approche fut donc très différente puisque j'ai basé nos rapports avec les autochtones sur le fait qu'ils ne me connaissent pas et que le film qui allait être tourné était destiné à un travail universitaire en premier lieu. Ce laboratoire intime et secret, régulé comme un métronome, favorisait à mon avis la création de la « bulle », cet état de semi-transe que j'expliquerai plus loin.

Une fois installé au Centre culturel Innu, et suite aux premiers contacts avec les membres de la communauté, la tension envers notre présence avait considérablement diminué. Nous allions pouvoir enfin amorcer le tournage, à mon grand soulagement.

⁵⁰ Jean Rouch (1917-2004), réalisateur de cinéma et ethnologue français, reste célèbre pour la pratique du cinéma direct et pour ses films ethnographiques sur des peuples africains tels que les Dogons et leurs coutumes. Il est considéré comme le créateur d'un sous-genre de la docufiction : l'*ethnofiction*. Il est l'un des théoriciens et fondateurs de l'anthropologie visuelle. Guy Gauthier dans Encyclopédie Universalis, version électronique.

CHAPITRE VII

TOURNAGE

Une partie de la bataille venait d'être remportée et il fallait maintenant espérer que les invitations lancées sur les ondes de Radio-Ntetemuk⁵¹, 95,1 FM Pessamit, allaient porter fruit. Nous nous sommes donc mis sur le mode « attente », ce qui est pour les documentaristes un peu une seconde nature. Vers 19h00, une lueur est apparue au fond de mes yeux.

« À 19h00, un aîné arrive. C'est un homme religieux, près du chamanisme. Son nom est Paul-Émile Dominique. Dès le début de l'entrevue, les problèmes techniques pullulent. Les écouteurs de François⁵² restent muets et on n'est pas certain que le son ait été enregistré. Après 10 minutes on doit interrompre l'entrevue et faire des ajustements. Par la suite je reprends le flambeau, mais il ne ressort pas grand-chose de l'entrevue. Je n'utilise pas assez mon regard et mon « impassivité active » pour amener

Paul-Émile dans cette sorte de semi-transe qui est capitale à cet exercice. Mais au moins la glace est brisée.⁵³ »

En effet, la glace était brisée. Après une première soirée plus de sept membres de la réserve se sont présentés au Centre culturel Innu. Cinq hommes et deux femmes dont l'âge va entre la vingtaine et la soixantaine. Ils arrivent seuls jette un regard sur notre attirail. Devant eux quelques chaises, une caméra sur trépied, un cameraman assis derrière, deux projecteurs de lumière réfléchie, communément appelée *soft box*, un micro au bout d'une longue perche tenue par François Bonenfant, et finalement moi me tenant debout prêt à les accueillir. Un peu plus loin, assis, Yves Sioui Durand et Marco Collin observent. Cela n'a pas l'air

⁵¹ www.cimb.fm

⁵² François Bonenfant, le preneur de son du film.

⁵³ Chouinard, Denis, extrait du journal du tournage de Betsiamites.

d'intimider personne et c'est volontiers qu'ils prennent place sur la chaise une fois les politesses d'usage échangées. Je prends bien soin de leur expliquer que les images qui vont être tournées ne seront pas diffusées sans leur consentement et qu'ils sont libres de ne pas répondre à mes questions si c'est leur souhait. J'ajoute également que cet exercice en est un de liberté et que je ne suis pas là pour entendre la « version officielle » mais bien pour découvrir qui ils sont dans leur individualité.

7.1 Questionnaire

Il m'a fallu par la suite trouver une façon de déceler des référents communs chez les différents participants. Comment faire pour trouver des visions communes ou des points de comparaisons? J'ai décidé d'adapter une partie des questions que j'avais développées lors de mes séminaires à Chicoutimi et d'en faire un questionnaire dans lequel je pourrais puiser. Cela m'a été utile, mais je ne devais pas en devenir esclave. Voici quelle en était la teneur :

- 1- Nom
- 2- Âge
- 3- Est-ce que vous avez un conjoint, des enfants?
- 4- Est-ce que vous travaillez ou êtes-vous aux études?
- 5- Qui est la personne la plus importante pour vous et pourquoi?
- 6- Qu'est-ce que ça signifie d'être un indien aujourd'hui?
- 7- Quel est ton rêve le plus cher?
- 8- Qu'est-ce qui te choque le plus?
- 9- Si tu étais nommé chef demain matin, quel serait le premier geste posé?
- 10- Qu'est-ce que ça représente pour toi l'idée du « territoire », de la réserve?
- 11- Si tu pouvais partir de la réserve, où irais-tu et pourquoi?

12- Quelle est la plus grande douleur que tu aies ressentie?

13- Es-tu religieux / spirituel?

Ces questions n'étaient que le canevas de base pour briser la glace. Dépendamment des réponses ou de la personnalité des gens, les questions pouvaient varier. Une réponse pouvait donner lieu à une sous question ou encore à une demande de développer une idée avancée. Les questions ont été rédigées de manière à laisser la place à une expression de l'intimité et c'est sciemment que j'ai exclu toutes références à l'alcool, à la drogue ou encore au suicide, lieux communs que j'ai cherché à éviter. Comme vous pouvez le voir et l'entendre dans le film *Betsiamites*, ces sujets sont toutefois omniprésents dans le discours, car ils sont au centre des préoccupations des habitants de la réserve.

7.2 L'aplomb, première donnée commune

Au départ, j'ai été intimidé par leur aplomb devant la caméra. Aucune trace de nervosité, ce qui n'est pas le cas pour moi. J'ai tenté de mon mieux de plonger mon regard dans celui de mes interlocuteurs afin de créer un rapprochement fusionnel entre eux et moi. J'utilise le terme « tenter » à dessein, car je n'étais pas très satisfait des résultats de cette première soirée. Dans ma chambre de motel, quelques heures plus tard, nous visionnons le matériel sur l'écran de mon portable, cannette de Heineken à la main. Mes collègues me font remarquer ma mine décontenancée. Je tente, comme tous les réalisateurs, de démontrer au contraire que tout va bien et que l'on est sur la bonne voie mais au fond de moi les mots sonnent faux. Plus tard, une fois le montage amorcé, j'ai réalisé que ma « prestation » ce soir-là au Centre culture Innu de Pessamit avait dû être acceptable, car les témoignages sont presque tous pertinents. Mais sur le coup, le matériel recueilli ne m'a pas semblé à la hauteur de ce dont je m'attendais. Situation normale, car comme toujours lorsque je suis en tournage, le doute m'assaille. Tout autant en documentaire qu'en fiction. Mais je savais que la journée du lendemain allait me donner la chance de peaufiner ma technique d'entrevue, comme je le notais avant d'aller au lit ce vendredi 2 octobre 2010 :

« Je vais au lit déçu, mais déterminé à rapprocher ma chaise des protagonistes et à sonder encore plus profondément leur regard. Il me faut réussir à établir une bulle plus étanche entre moi et les participants⁵⁴. »

La bulle, nous y voilà. Enfin.

⁵⁴ Chouinard, Denis, extrait du journal du tournage de Betsiamites

CHAPITRE VIII

LA BULLE

La « bulle » consiste en cette zone de confort recherchée autant par les réalisateurs que les protagonistes dans le cinéma de fiction et de documentaire. Dans le cas de la fiction, la bulle « apparaît » lorsque le comédien peut vivre (à l'inverse de *jouer*) devant la caméra et oublier complètement la présence de la caméra, de l'éclairage et de la lentille. Il sait que tout cet attirail existe et le regarde, mais le niveau de confiance qu'il a envers la scène, le scénario, le projet, le réalisateur, l'habileté du directeur de la photographie, l'amène à plonger au plus profond de lui-même et à « être » le personnage. C'est un phénomène d'abandon que tous les artisans essaient de créer, mais il y a tant d'impondérables et d'obstacles sur le chemin menant à cet état de grâce que ce n'est pas une sinécure de l'atteindre.

Dans le cas du documentaire ou de l'entrevue, la bulle est la même, mais elle se situe à un autre niveau qu'en fiction. Car le protagoniste n'a pas à être quelqu'un d'autre, mais bien lui-même. Ce n'est plus du théâtre, mais bien de la vérité et de l'ouverture qui doit animer la personne observée par l'œil de la caméra. La bulle apparaît alors lorsque la personne vient à atteindre un niveau de concentration et d'abandon – que l'on pourrait résumer par le terme *confiance* – qui lui permet d'oublier qu'elle est en train d'être filmé. Dans les cas les mieux réussis, les protagonistes sont même surpris d'avoir été filmés et sortent de cette bulle de manière parfois assez violente en entendant le mot *coupez!*

8.1 Abandon

Pour créer cet abandon chez le protagoniste, il faut l'amener à développer sa confiance et à amenuiser ses appréhensions qui sont de l'ordre de l'autodéfense dans la plupart des cas. Le réalisateur – ou l'interlocuteur du protagoniste – doit donc se présenter comme un interlocuteur honnête, respectueux et surtout à l'écoute. Son attitude physique est

fondamentale et la composante principale de celle-ci est son regard. Sa trajectoire visuelle ne peut être louvoyante et elle doit chercher à constamment pénétrer le regard du protagoniste. Cet engagement physique est extrêmement exigeant de part et d'autre, mais peut-être l'est-il encore plus pour le réalisateur, car si son interlocuteur baisse les yeux ou tente d'éviter son regard, il doit combattre physiquement cette attitude afin de regagner le regard et donc la confiance de l'autre. Ce regard se mérite, il ne peut être imposé. L'interlocuteur ne reprendra le contact visuel que s'il se sent respecté et qu'il sent un réel intérêt de la part du réalisateur. Il doit se sentir valorisé d'une certaine manière.

J'ai eu l'occasion de me plonger dans ce type d'entrevues filmées plus d'une centaine de fois au cours des dix dernières années et mis à part quelques cas difficiles où le protagoniste arrive avec une attitude de fermeture bien ancrée dans son esprit, cette technique fonctionne dans la plupart des cas. Mais à quoi tient-elle? En quoi est-elle un gage de vérité, de révélation? Je serais tenté de répondre qu'il emmène le protagoniste dans un lieu *chaud* et réconfortant qui apporte à l'expérience une dimension thérapeutique portant à la confiance.

8.2 Engagement

Cette bulle est un concept bien abstrait que tous ceux qui l'ont vécu décrivent comme une sorte de vacuum où ils se sont sentis aspirés. Le contact visuel et l'engagement physique du réalisateur réussissant à emporter les deux protagonistes au sein d'un couloir étroit empruntant à la vision tunnel d'où sont exclus tous les éléments extérieurs. Exit caméra, micro et techniciens, ne reste plus que deux personnes en osmose dans un espace-temps métaphysique. Cet espace-temps est – comme je le disais plus haut – chaud et agréable. Le protagoniste ne se sent pas jugé, ni contredit, seulement écouté. Et l'engagement physique du réalisateur ajoute à la chaleur de la bulle. La conversation entre les deux interlocuteurs devient donc réconfortante et certaines questions touchant des sujets plus personnels ou sensibles deviennent dans un tel contexte soudainement tout à fait acceptables. Ce lieu impalpable devient donc un lieu de confiance où les secrets – même s'ils sont dévoilés à la caméra – restent dans l'intimité de cet échange. On peut donc parler des choses qui nous

sont personnelles dans une ambiance d'où sont exclues toutes formes de menaces ou de représailles.

8.3 L'inconnu

Cela nous est tous arrivé de nous confier à un étranger assis dans un compartiment de train ou encore accoudé au zinc d'un estaminet quelconque. Le fait de savoir que ces gens sont de parfaits inconnus que nous ne croiserons probablement plus jamais nous porte à définir ces confidences comme inoffensives et sans lendemain. Ces moments d'abandon ne sont pas forcément des vecteurs de vérité. L'inconnu du train Trieste-Milan qui vous raconte sa vie est peut-être en train de fabuler complètement et de vous mener en bateau, malgré le fait que vous êtes dans un wagon filant sur des rails. Alors si ces confidences ne sont pas vérifiables en quoi peut-on leur accorder une quelconque importance? N'est-ce pas la même chose pour cette expérience avec les Innus de Betsiamites? Je dirais à ma défense que le langage non verbal des interlocuteurs filmés ne laisse aucun doute à l'effet qu'ils disent la vérité. Le fait d'être à l'aise dans la bulle se fait sentir instantanément et de dévier de la vérité pour inventer une histoire se ferait sentir tout de suite et serait tout de suite palpable par le réalisateur. Il y a bien sûr des acteurs professionnels dans toutes les communautés, mais le fait de faire défiler les personnages les uns derrière les autres à l'intérieur du montage ferait se démasquer immédiatement les tricheurs. C'est d'ailleurs ce qui donne un plaisir particulier à visionner un film comme Betsiamites. Il s'en dégage une telle impression de confiance et de proximité que l'on peut difficilement mettre en doute la véracité des opinions émises par les protagonistes.

De toute évidence, il est difficile d'arriver à bâtir une telle relation en 15 minutes surtout lorsque l'on doit apprendre à faire connaissance avec une personne *sur le vif* devant caméra, micro et techniciens. C'est une des raisons pour lesquelles l'exercice de Betsiamites montre parfois ses limites pour la simple raison qu'il me fut rarement possible d'aller au fond des choses et d'approfondir certaines sphères évoquées par les protagonistes. Nous avons donc dû procéder de manière systématique à partir d'un questionnaire préétabli, mais duquel j'avais la possibilité de m'éloigner autant que je le voulais pourvu que je reste à l'intérieur

des limites temporelles que je m'étais imposées afin de faire témoigner le plus de volontaires possible.

8.4 Forcer la bulle

Notre parti pris créatif en abordant ce documentaire était d'arriver à ce que les protagonistes se révèlent sous nos yeux, et ce, par tous les moyens. Il nous fallait donc « forcer la bulle » et créer un environnement le plus *chaud* et le plus intime possible malgré le fait que nous étions dans un environnement potentiellement hostile du fait que nous étions des blancs en milieu autochtone. Il nous a fallu prendre des risques et nous préparer à ces rencontres afin d'en tirer le plus possible, mais tout en sachant qu'il y avait une probabilité que personne ne réponde à l'invitation. Si cela avait été le cas, nous aurions été dans l'obligation d'aller au-devant des gens et de les approcher soit dans les lieux publics (très peu nombreux sur cette réserve) ou encore en frappant à la porte de leurs demeures. Je ne vois pas trop comment on aurait pu créer un climat de travail propice à la confiance dans de telles conditions. La partie était loin d'être jouée d'avance. Mais le pari fut gagné et c'est pas moins de huit personnes qui se sont présentées à nous le lendemain. Est-ce que ce mouvement s'était créé naturellement? Ou bien est-ce qu'une forme de bouche à oreille avait encouragé ces membres de la communauté à se déplacer vers nous? Je n'ai pas posé la question et je n'aurai jamais réellement la réponse, mais je crois que l'aspect thérapeutique de ces entrevues a plaidé en notre faveur.

CHAPITRE IX

ART THÉRAPIE

Dans une communauté aussi densément peuplée que la réserve innue de Betsiamites⁵⁵, la population est tissée serrée comme le dit l'expression populaire. Tout le monde se connaît et tout se sait. C'est pourquoi il est parfois difficile d'y vivre, comme plusieurs des protagonistes du documentaire nous l'ont dit, surtout si on a été pointé du doigt par la communauté. Autrefois revendeur, Éric « Thierry » Canapé porte encore en lui le souvenir de trois jeunes adolescents qui furent ensuite hospitalisés après avoir consommé de la mescaline de mauvaise qualité. Responsable de la tragique transaction, il a dû quitter la réserve avec sa famille pour aller vivre à Québec. Ce fut une expérience difficile pour eux, nous a-t-il déclaré à la caméra. Une fois l'entrevue – très émotive vous l'aurez compris – Thierry s'est écroulé en larmes et Yves Sioui Durand a dû le reconforter pendant de longues minutes. Il est certain que d'amener ce revendeur repentir sur les traces de ses douloureux souvenirs pendant l'entrevue a eu un effet cathartique sur lui. On peut le voir à l'écran lorsqu'on l'aperçoit, visiblement soulagé, dans les dernières images du film. Même chose pour Marco Collin qui nous dévoile les pages noires de son enfance alors qu'il fut sexuellement abusé par une proche. Les histoires comme celles-ci semblent légion et ce n'est pas sans ironie que lorsqu'interrogée pour savoir quel geste elle poserait si elle devenait chef de bande, Marie-Christine Hervieux-Nanipou a eu sans hésitation la réponse suivante : « je *callerais* toutes (sic) les polices et je nommerais toutes (sic) les *pushers*⁵⁶. »

⁵⁵ La réserve innue de Pessamit (Betsiamites) compte une population de 2 357 habitants sur un territoire de 256 km², ce qui résulte en une densité assez faible de 9,2 hab./km². Mais en réalité l'immense majorité des *Pessiamulnu* vivent concentré dans le village qui ne consiste que de quelques rues très rapprochées. Extrait du site internet du Conseil des Innus de Pessamit, 2010. www.pessamit.ca.

⁵⁶ Chouinard, Denis. 2010. *Betsiamites*. Vidéo numérique, couleur, 26min. Montréal : Aller simple pour Clova.

9.1 Blessures vives

Les blessures sont donc grandes chez une partie importante de la population de Betsiamites. Ceux qui n'ont pas été victime de violence ou de sévices connaissent ont tous un membre de leur famille ou un proche qui l'a subit. C'est pourquoi le geste de tendre une oreille et de porter une écoute attentive aux parcours de ces Innus les a aidé à exprimer ces souvenirs violents souvent enfouis à fleur de peau. L'attitude physique que j'ai déployée faisait en sorte que je leur lançais un appel, que je leur offrais la possibilité de se vider le cœur, et ce, sans conséquence aucune. Je ne suis qu'un homme blanc venu de loin et qui vient recueillir des témoignages sans rien demander d'autre en retour. Et surtout ne les menaçant d'aucune façon. C'est sans doute pourquoi les langues se sont déliées et qu'au fur et à mesure que la journée avançait et que les témoignages étaient entendus la « bulle » s'est alors mise à très bien fonctionner. Les cinq ou six derniers participants à prendre place devant moi furent sans doute les meilleurs moments de recueillement et d'écoute de tout le tournage de *Betsiamites*. Nous avons réussi à établir un niveau de confiance élevé avec la population et sans doute qu'une rumeur positive émanait des participants au sortir du Centre culturel Innu. Soudainement, à l'usage, notre dispositif s'était mis à chauffer.

CHAPITRE X

TÉMOIGNAGES

Je note plus haut que la durée des entrevues m'a empêché d'aller plus loin avec certaines entrevues. Mais pour d'autres les témoignages recueillis ont dépassé mes espérances. J'ai découvert des gens spirituels et, dans la plupart des cas, très conscients de leur condition et de leur « marge d'avenir ». Que ce soit Jimmy Bacon - travailleur en foresterie qui coupe des milliers de billes de bois quotidiennement sur sa ligne de sciage – qui met en question la naïveté de certains écologistes qui voudraient faire cesser toute coupe de bois sur le territoire ou encore Natasha Canapé-Fontaine qui au sortir d'un long combat contre la drogue fonde désormais tous ses espoirs dans sa formation d'esthéticienne. Tous s'expriment sans ambages et laissent paraître une certaine forme d'espoir dans cet environnement tendu où une moitié de la réserve semble être à couteau tiré avec l'autre. Ils nous parlent de leurs rêves personnels, des choses qui les choquent le plus, de la douleur que tous ont en eux. Le degré d'intimité de leurs confidences m'a souvent troublé et je crois qu'il a dû agir, comme je l'ai noté dans le chapitre précédent, à titre d'exorcisme, de purgatif.

Maintenant que j'avais emmagasiné ces 10 heures de témoignages, je devais décider quelle proportion j'allais en garder. Je devais choisir quels aspects j'allais mettre de l'avant en effectuant le montage du film. Car, avec le matériel qui était maintenant à ma disposition, je possédais la marge pour brosser un portrait angélique des habitants de la réserve ou encore de la dépeindre comme un repaire décrépi au seuil du désespoir. C'est là que le rôle du réalisateur de documentaire devient délicat et les choix éthiques qu'il prendra face à cette documentation seront révélateurs de sa probité.

Dans mon cas j'ai tenté de rester au centre de ces deux axes en naviguant avec le matériel filmé de manière à toujours montrer que l'espoir existe, même s'il a été précédé des plus monstrueuses descentes en enfer comme plusieurs participants nous le disent. J'ai d'ailleurs gardé le mot de la fin pour le fils d'un ancien chef de bande, Marco Bacon, qui nous

explique que les Indiens devraient arrêter de se diviser et de s'attaquer entre eux, et que finalement ce qui compte le plus, c'est d'aller de l'avant.

De tous ces témoignages j'ai n'ai pu en garder que le vingtième dans le montage final. Non pas que le matériel mis de côté n'était pas à la hauteur, mais bien parce que ce genre d'exercice est exigeant pour le spectateur. Regarder pendant près de trente minutes des personnages filmés dans une valeur de plan unique nous relater leurs destins parfois tragiques n'est pas une activité de tout repos. J'ai décidé de me concentrer sur les points forts des témoignages recueillis et de circonscrire dans le temps le document final. Je crois être arrivé à une durée organique pour un documentaire de ce type.

CHAPITRE XI

FACTURE VISUELLE

Plastiquement, le corps de *Betsiamites* est constitué essentiellement de portraits de visages cadrés en gros plans. Ce choix esthétique, que je qualifierais d'*efficace*, me permet de mettre tous les protagonistes sur un pied d'égalité – donc je limite le jugement qu'inconsciemment je pourrais leur porter au montage – et je les rapproche du spectateur d'une certaine façon. Je force un face-à-face, de là l'idée du rapport frontal à l'image. Ce choix est sciemment établi et il me permet de me pencher sur une ligne narrative non verbale qui vient alimenter ou à tous le moins appuyer le contenu parlé des témoignages. On pourrait parler d'intersubjectivité pour expliquer ce phénomène. Cette double ligne narrative permet à ces portraits de quitter le champ de l'information pour se déplacer dans un acte communicationnel complètement distinct.

« Communiquer c'est accepter d'être face à l'autre – alors qu'informer ne consiste qu'à lancer un message, même virulent, vers l'autre. L'efficacité – l'intelligence – du dialogue ne joue que dans ce qui se construit dans ces allers et retours, et dans les après-coups, les réflexions produites par ces échanges, dans une dialectique plasticienne⁵⁷. »

Ce rapport entre le spectateur et ces portraits répétitifs, où aucune variation de valeur de plan ne vient le divertir ou le secouer, emmène doucement son attention à se déplacer de l'écoute (des propos) à une posture plus contemplative. Ce glissement d'une lecture à une autre porte alors le regard vers des yeux et des visages qui portent avec eux un énorme bagage narratif. Cette valeur ajoutée de la double narration permet alors aux protagonistes d'influencer l'auditeur à un autre niveau et à l'amener – inconsciemment bien sur - à examiner de plus près son faciès. L'analyse critique de la véracité des propos tenus se fait aussi en scrutant les traits et le regard. Le *Face Language*, où l'expression du visage permet alors au spectateur

⁵⁷ Lahuerta, Claire, 2007. « Qu'est-ce qu'une image artistiquement efficace? ». In *Regard sur l'image : Séminaire Interarts de Paris*, sous la dir. de Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.

de se sentir en présence de l'autre, mais aussi de lui-même. Il permettra à ce dernier d'adhérer ou pas au contenu du film. Mais au-delà de cette lecture du clivage vrai/faux, ce face-à-face lui procurera une sensation de proximité, d'intimité qui rappelle celle ressentie face à un miroir, amenant ce dispositif à devenir immersif à sa façon.

« L'image efficace (...) nous conduit à nous sentir en présence de nous-mêmes, un spectateur révélé à soi et aux autres dans sa propre expérience du regard et de la rencontre⁵⁸. »

Cette dernière citation résume assez bien le but visé par le film *Betsiamites*. Le film n'est qu'un prétexte à une rencontre avec l'autre, avec l'Innu. Celui qui habite avec nous dans une grande maison, mais vers qui jamais on ne porte le regard. Et forcément lorsque le regard tombe sur lui, il nous renvoie à nous-mêmes, à ce que nous sommes. Est-ce que cette rencontre a vraiment lieu en regardant le film? L'avenir nous le dira, mais chose certaine ce désir fut un des moteurs premiers.

⁵⁸ Lahuerta, Claire, 2007. « Qu'est-ce qu'une image artistiquement efficace? ». In *Regard sur l'image : Séminaire Interarts de Paris*, sous la dir. de Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.

CHAPITRE XII

MONTAGE

Tel que stipulé précédemment, j'ai préconisé une approche visuelle simple et dépouillée afin de donner au spectateur une relation intime avec chacun des protagonistes. C'est ainsi que le tournage a été élaboré et je crois que ce fut une attitude payante et réconfortante pour ces « rencontres » sans préliminaires. Toutefois afin de ne pas tomber dans une facture visuelle trop statique ou linéaire j'ai eu recours à ce que j'appelle le *vignettage* en créant une sorte de mosaïque d'images des protagonistes afin d'effectuer les transitions. Mais ce procédé sera le seul qui sera mis en place afin de ne pas tomber dans le panneau de la « joliesse » au détriment du contenu et de la profondeur des personnages. Je parlerai plus loin de l'utilisation de cette technique de montage.

12.1 Plans fixes

La relation que le spectateur cherchera à construire avec les protagonistes dépendra de la longueur des échanges et des regards qui lui seront directement destinés. Mais encore là, quelle est la longueur idéale d'un plan fixe? J'ai tenté de laisser ces portraits exister le plus longtemps possible en laissant les respirations et les hésitations apparaître à l'écran. Il y a bien sûr une construction dramatique à établir et c'est d'abord et avant tout la parole qui a dicté le montage. À l'aide du monteur, Sébastien Goyette, j'ai commencé par nettoyer les commentaires recueillis en éliminant les propos jugés trop communs ou moins sentis. Une fois ce tri effectué j'ai été à même de privilégier les moments plus intenses et ainsi construire une ligne directrice solide. Sans tomber dans le pathos et la sensiblerie, j'ai monté le film en tentant de rendre justice au sens des témoignages qui nous ont été rendus. Si un protagoniste a surtout fait référence à la politique, comme Marco Bacon par exemple, je lui ai réservé une portion traitant de ce sujet et il en fut de même pour tous les participants. De

cette façon, j'ai pu éviter de détourner les préoccupations premières des gens qui se sont déplacés pour témoigner.

Avec ce film, je tente de montrer l'aréopage de points de vues des habitants de Betsiamites ainsi que leur état d'esprit face à leur situation personnelle. C'est aussi pourquoi nous restons avec ce groupe de femmes et d'hommes pendant la totalité du documentaire. Seulement à la fin trouvons-nous quelques longs plans graphiques nous donnant à découvrir l'immense théâtre grec dans lequel toutes ces vies complexes s'entrecroisent face au rivage du golfe Saint-Laurent qui semble être la seule source de certitude palpable de cette région.

« Un peu plus loin apparaissent les premiers bâtiments du village. Une sorte de trame en damier typique des banlieues homogènes américaines, mais loties de petites maisons cheaps datant des années 80. Elles sont toutes petites et peu entretenues pour la plupart. Le terrassement et les arbres sont inexistantes. Les entrées sont en terre battue et les pelouses laissées à elles-mêmes. Des vélos d'enfants ont été abandonnés à gauche et à droite. Les rues sont désertes si ce n'est de quelques ados qui traînent⁵⁹. »

12.2 Paysages

Le paysage apparaît donc en ouverture et en fermeture du film, laissant la part belle aux témoignages qu'ils ne viendront jamais troubler. Les transitions entre les différents participants font appel à une sophistication du montage numérique que j'appelle le vignettage, c'est-à-dire le morcellement de l'image. Cette technique est différente du vignettage en photographie, qui consiste à obscurcir manuellement une partie d'un photogramme lors de la prise de vue. Dans le cas qui nous intéresse ici, c'est plutôt la découpe d'une image en fragments qui sont d'abord isolés avant d'être réintroduit en cascade au montage. Cela permet de recadrer des parties du visage des protagonistes et de les animer par la suite. Ce procédé m'a permis de briser la monotonie de monter des plans identiques les uns à la suite des autres. Un recadrage est souvent effectué lors des prises de vue en documentaire, mais j'ai cherché à ne pas utiliser ce procédé pendant la gestation de

⁵⁹ Chouinard, Denis, extrait du journal de tournage de *Betsiamites*.

Betsiamites. Je voulais à tout prix pouvoir compter sur ces à-plats fixes tous cadrés également si j'en avais envie, car je savais que la relation du spectateur avec l'image allait en être renforcée si j'agissais ainsi. Il n'était également pas question que l'opérateur de la caméra se mette à bouger les bagues de l'objectif ou encore qu'il effectue un recadrage au cours des entrevues. Je voulais que les protagonistes en viennent à oublier le plus rapidement possible la caméra et le micro de la perche et cela nécessitait que les techniciens – et la technique – soient le plus invisibles possible. La création rapide de l'espace réchauffé de la bulle dépendait grandement de ces conditions qui ont été, je dois le dire, très difficiles à maintenir pendant les 15 minutes que durait chacune des prestations devant la caméra. Le preneur de son devait donc se maintenir immobile avec la perche bien tendue pendant ces longues minutes sans broncher et c'était la même chose pour le caméraman.

12.3 Bricolages

Le procédé du vignettage du montage me permet également d'attirer l'attention du spectateur sur des détails des visages des protagonistes. En animant ces petites vignettes qui représentent autant de détails d'un seul et même visage, je montre beaucoup de traits différents et je peux par la suite les juxtaposer, les déplacer, les empiler, etc. Cette manière de faire est devenue par la force des choses une des plus originales signatures esthétiques du film. Sorte de *split screen*⁶⁰ sophistiqué, le vignettage m'a donné la possibilité de hachurer l'image, parfois à l'extrême, allant même jusqu'à balafrer les visages. Comme si le montage venait appuyer la douleur contenue dans leurs anecdotes. J'avais déjà noté une très intelligente utilisation de cette façon de faire dans un film de fiction du Torontois Bruce Macdonald, *The Tracey Fragments*⁶¹. Le cinéaste utilisait de très longs préambules qui dépeignaient ce que le personnage expérimentait *avant* d'être en action dans le processus narratif du film. Un jeune adolescent enfourchant son vélo pouvait apparaître sur un cadre séparé - situé à la gauche de l'écran - pendant trente secondes (une éternité pour un plan dans le cinéma de fiction) avant d'arriver à la rencontre de sa jeune amie dans un autre cadre

⁶⁰ Écran divisé, ou séparé.

⁶¹ Macdonald, Bruce. 2007. *The Tracey Fragments*. Film 35 mm, couleur, 77 min. Toronto : Alcina Pictures.

celui-ci situé dans la partie droite de l'écran. J'ai repris cette technique à la fin de *Betsiamites* dans une suite de plans silencieux où tous les protagonistes défilent les uns après les autres en silence. Que ce soit pour le vignettage ou encore cette utilisation libre des chutes⁶² du film, je suis assez fier de l'utilisation de ces techniques qui sont surtout utilisées dans la vidéo d'art ou dans des œuvres numériques souvent non narratives. En travaillant de la sorte j'ai eu l'impression de marier deux genres pourtant très éloignés : le documentaire ethnographique et l'expérimentation. Mais là encore j'ai pris bien soin de ne pas abuser de ce procédé très ludique, craignant que l'artifice de la technique vienne porter ombrage au contenu des entrevues.

⁶² On appelle ainsi les bouts de films non utilisées à l'intérieur d'un montage.

CHAPITRE XIII

CONCLUSION

Maintenant que l'expérience de *Betsiamites* est derrière moi, quelle sorte de bilan puis-je en faire? Je crois avoir réussi à créer un film qui donne à voir et à réfléchir, ouvrant ainsi une porte vers l'autre, l'Innu dans ce cas-ci. Est-ce que j'aurais pu arriver au même résultat en utilisant une approche différente, qui aurait bonifié le produit final? C'est presque impossible de répondre à cette question, car chaque œuvre cinématographique – autant fiction que documentaire – est le fruit d'un parcours différent et jamais renouvelable. J'aurais certes pu aller vivre sur la réserve pendant une année et tenter de me faire accepter parmi les Innus avant de sortir la caméra de mon sac. Le résultat aurait très certainement été différent, comme l'auraient été les relations avec les protagonistes. Mais les échanges amènent parfois la méfiance et l'incompréhension. Une anecdote racontée dans l'intimité n'est jamais aussi bien relatée quand on demande qu'elle soit *répétée* devant une caméra. Ce qu'on répète n'aura jamais la fraîcheur de la spontanéité et il va de même pour le cinéma. Je ne cherche pas à émettre l'idée que Jean Rouch et Arthur Lamothe ont fait fausse route dans leur manière de pratiquer le cinéma, tant s'en faut. Je ne crois pas que leur modèle doit être remis en cause, car il a fait ses preuves et sa plus grande qualité c'est qu'il peut être pratiqué par tous ceux qui en ont le temps et le loisir. Ce qui n'est pas le cas de mon dispositif, qui requiert moins de temps à mettre en place, mais des années à acquérir. Le résultat final de *Betsiamites* n'aurait pas été possible si je n'avais effectué tous ces laboratoires filmés dans le cadre de mes cours à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il est le fruit de très courtes et très intenses relations établies sur le vif dans un cadre très précis. Son avantage est qu'il permet de procéder à une analyse brute des idées et des conditions de vie d'un groupe de gens à un moment et à un endroit précis. Le même exercice serait moins porteur s'il était réalisé dans un environnement hétérogène où le bassin de population est culturellement diversifié. On aurait alors une mosaïque éparse qui rendrait les analyses plus difficiles. Ce serait l'auberge espagnole avec tout et son contraire. Le dispositif fonctionne à son meilleur

lorsqu'il est déployé dans un environnement circonscrit peuplé d'individus partageant un tissu social relativement serré.

Je crois que *Betsiamites* constitue une première au Québec. Je ne crois pas que ce genre de film ait été réalisé ici auparavant. Croisement entre le micro-trottoir et l'entrevue de fond, déployé dans un cadre esthétique se rapprochant d'une œuvre d'expérimentation. Je crois que le dispositif que j'ai mis en place pourrait maintenant donner lieu à d'autres découvertes. Je serais particulièrement intéressé à le tester dans un environnement encore plus étranger pour moi que celui de *Betsiamites/Pessamit*.

13.1 La piste rom

J'ai la chance de me rendre régulièrement en République Tchèque depuis maintenant plus d'une vingtaine d'années. Du régime communiste en vigueur jusqu'à la toute récente économie de marché, j'ai été témoin de l'évolution et de la transformation de ce petit pays d'Europe centrale. J'ai aussi pu me rendre compte de la misère et de la ségrégation vécue par la minorité Rom en Tchéquie. Sans vouloir dresser de parallèles entre les premières nations québécoises et les *cyganie* comme on les appelle là-bas, j'ai réalisé que l'incompréhension vécue par ces importantes minorités était le fait de préjugés tenaces. Les conséquences pour les Roms sont parfois bien pires que celles d'autres minorités puisqu'ils ont souvent la cible des groupuscules d'extrême droite et ce dans la plupart des pays d'Europe centrale. J'aimerais bien m'attaquer aux préjugés existants qui portent ombrage à ce peuple de voyageurs par le biais d'un film. Il faudra à nouveau inventer un nouveau dispositif, car je ne parle pas la langue romani et ma connaissance du tchèque est beaucoup trop sommaire pour réaliser une telle entreprise. Il s'agirait d'un défi de taille, mais qui n'est pas insurmontable d'après moi.

Maintenant que je tape les derniers mots de ce mémoire, je voudrais en profiter pour faire un souhait. Lorsque l'on réalise un film ou que l'on fabrique un objet à teneur artistique, on se demande toujours quelle sera la portée de cette nouvelle œuvre. Un des dividendes qui naîtra peut-être – et je l'espère – de l'existence d'un film comme *Betsiamites*, c'est qu'il

pourrait permettre aux spectateurs de découvrir des individus touchants, vivant près d'eux et envers qui subsistent encore d'énormes préjugés. Si ce petit documentaire de 26 minutes permet à quelques-uns de ces préjugés de s'affaiblir, ce projet de maîtrise aura pris tout sens. C'est la grâce que je nous souhaite.

Denis Chouinard

Montréal, 15 décembre 2010

BIBLIOGRAPHIE

- Astruc, Alexandre. 1992. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*. Paris : Éditions de l'Archipel.
- Breton, Philippe. 2006. *L'argumentation dans la communication*. Collection Repères. Paris : Éditions La Découverte.
- Chevrie, Marc. 1992. *Au vent de l'éventuel* in Jean Rouch, *le renard pâle*. Catalogue de la rétrospective Jean Rouch de Turin sous la direction de Sergio Toffetti. Éditions du Centre culturel français de Turin.
- Collin, Dominique. 1988. « L'ethnocentrisme : représentations d'identité chez les jeunes autochtones du Québec ». *Anthropologie et Sociétés*, volume 12, numéro 1, p. 59-76. Québec : Département d'anthropologie de l'Université Laval.
- Coulombe, Michel et Marcel Jean. 2006. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Les éditions du Boréal.
- Debord, Guy. 1967. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel.
- Doran, Anne. 2008. «Territoire et sacré chez les Innus ». *Théologiques*, volume 16, numéro 1, p. 117-142. Montréal : Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal.
- Lacasse, Jean-Paul. 1996. «Le territoire dans l'univers innu d'aujourd'hui». *Cahiers de géographie du Québec*, volume 40, numéro 110, p. 185-204. Québec : Département de géographie de Université Laval.
- Lahuerta, Claire, 2007. « Qu'est-ce qu'une image artistiquement efficace? ». In *Regard sur l'image : Séminaire Interarts de Paris*, sous la dir. de Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries : Question of Meaning in Contemporary Culture*. USA : Indiana University Press.
- Nunn, Heather. 2004. *Screen 45*. Volume 4, hiver 2004.
- Paquin, Louis-Claude. 2006. *Comprendre les médias interactifs*. Collection Somme. Montréal : Isabelle Quentin éditeur.
- Paumgarten, Nick. 2002. *Oscar Night*. The New Yorker, 1^{er} avril. Version électronique.
- Pourchez, Laurence. 2004. « Construction du regard anthropologique et nouvelles technologies : pour une anthropologie visuelle appliquée. » *Anthropologie et Sociétés*,

volume 28, numéro 2, p. 83-100. Québec : Département d'anthropologie de l'Université Laval.

Said, Edward. 1989. *Representing the Colonized : Anthropology's Interlocutors in Critical Inquiry*, volume 15, numéro 2 (hiver 1989), p. 205-225. Chicago : The University of Chicago Press.

Veronneau, Pierre. 2005. *La Revue de la Cinémathèque*, numéro 80, Montréal.

Vincent, Sylvie. 1991. « La présence des gens du large dans la version montagnaise de l'histoire. ». *Anthropologie et sociétés*, volume 15 numéro 1, p. 125-143. Québec : Département d'anthropologie de l'Université Laval.

Weston, Judith. 1996. *Directing Actors*. Los Angeles : Michael Wiese Productions.

FILMOGRAPHIE

- Cabine C*, 2008-2010. Émission de télévision, 92 x 52min., HD, couleur, concept et animation de Christiane Charrette. Montréal : Les productions Occhi Neri.
- Groulx, Gilles. 1961. *Golden Gloves*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office National du Film du Canada.
- Koenig, Wolf et Roman Kroitor. 1962. *Lonely Boy*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office National du film du Canada
- Morris, Errol, 1988. *The Thin Blue Line*. Film 35 mm, coul., 103 min., USA : Miramax Films.
- Morris, Errol, 2003. *The Fog of War : Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. Film 35 mm, coul., 95 min. USA : Sony Classics.
- Lamothe, Arthur. 1973. *Réactions au discours officiel*. Film 16 mm, coul., 90 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.
- Lamothe, Arthur. 1973-1980. *Chroniques des Indiens du Nord-est du Québec*. Film 16 mm, coul., 883 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.
- Mekas, Jonas, 1969. *Walden (Diaries, Notes and Sketches)*. Film 16 mm, noir et blanc / coul., 177 min. New-York : Film Maker's Coop.
- Mekas, Jonas, 1997. *Birth of a Nation*, Film 16 mm, noir et blanc / coul., 85 min., New-York : Film Maker's Coop.
- Lamothe, Arthur. 1962. *Bûcherons de la Manouane*. Film 35 mm, noir et blanc, 27 min. Montréal : L'Office national du film du Canada.
- Lamothe, Arthur. 1973. *Réactions au discours officiel*. Film 16 mm, coul., 101 min. Montréal : Les Ateliers audio-visuels du Québec.
- Lamothe, Arthur. 1983. *Mémoire battante*. Film 16 mm, coul. / noir et blanc, 168 min. Montréal : L'Office National du film du Canada.
- Lamothe, Arthur. 1996. *Le Silence des fusils*. Film 35 mm, coul., 96 min. Montréal : Les Productions La Fête.
- Lamothe, Michel. 1984. *Face à la caméra*. Film 16 mm, noir et blanc, 6 min. Montréal : Les Films du 3 mars.
- Macdonald, Bruce. 2007. *The Tracey Fragments*. Film 35 mm, couleur, 77 min. Toronto : Alcina Pictures.

Marker, Chris. 1993. *Le Tombeau d'Alexandre*. Vidéo numérique, couleur, 120 min. Paris : Les Films du Losange.

Rouch, Jean. 1955. *Les Maîtres fous*. Film 16 mm, couleur, 36 min. Paris : Les films du Losange.