

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Karine Bertrand

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (communication)

GRADE / DEGRÉ

Département de communication

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La représentation des autochtones dans le cinéma documentaire québécois

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Denis Bachand

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Fernando Andacht

Georges Sioui

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Karine Bertrand

La représentation des autochtones dans le cinéma documentaire québécois

**Thèse présentée
à la faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
Dans le cadre du programme de maîtrise en communication
En vue de l'obtention du grade Maître ès Arts (M.A.)**

**Sous la direction de
Denis Bachand, Ph.D.**

Février 2009

© Karine Bertrand 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-59877-1
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-59877-1

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

L'art du cinéma consiste à s'approcher de la vérité des hommes,
et non pas à raconter des histoires de plus en plus surprenantes.

Jean Renoir.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, M. Denis Bachand, pour les conseils prodigués, pour sa présence bienveillante, son enthousiasme constant, sa générosité sans borne et surtout parce qu'il m'a inspiré une volonté de dépassement et d'authenticité, dans la recherche d'une écriture qui veut avant tout s'approcher de la vérité et du cœur des hommes. Merci d'avoir fait de cette quête une expérience des plus enrichissantes.

Mille mercis à mon directeur spirituel, Georges Sioui, cette présence lumineuse qui me rappelle à mes racines autochtones et à ce lien indissoluble que nous partageons tous avec la Mère-Terre. Miigwech !

Je tiens également à saluer les professeurs qui m'ont appuyé dans cette démarche, que ce soit par leur enseignement, leurs précieux conseils ou leur présence bienfaisante ; Fernando Andacht, Martine Lagacé, Marie-Françoise Guedon et Florian Grandena. Merci au poète et professeur Stéphane-Albert Boulais pour son amitié et sa confiance. Son dévouement sans borne pour son art ainsi que sa passion intarissable pour la vie fut pour moi un élixir de jouvence. Merci à Vincent Bouchard pour sa disponibilité, son écoute et ses sages conseils d'«Ancien».

Mes remerciements vont également à l'équipe administrative du département de communication (spécialement à Valérie Jasik et Caroline Martineau pour leur disponibilité et leur sourire constant) ainsi qu'à la Faculté des études supérieures de l'Université d'Ottawa.

Merci à mes fidèles alliés Denis Charette et Denise Chabot, qui me rappellent quotidiennement l'importance de courtiser l'espace du rêve et de matérialiser ces derniers à travers la création. Merci à Cassandra pour ses présages qui furent toujours de bon augure, à Denyse Lalonde, reine parmi les reines et à ma famille pour leurs encouragements et leur soutien indéfectible.

Enfin et surtout, cette thèse a pu prendre vie grâce au support de mon époux Stéphane qui s'est investi cœur et âme dans cette aventure, s'émerveillant à mes côtés et jouant le rôle de critique et de soutien technique lorsque nécessaire. Merci enfin à nos petites étoiles, Élinook et Noam, deux êtres exceptionnels, sources intarissables de joie et de beauté, qui m'inspirent jour après jour l'humilité et le dépassement.

SOMMAIRE

La présente recherche a pour objectif de retracer l'évolution de la représentation autochtone dans le cinéma documentaire québécois depuis ses débuts, en utilisant pour ce faire l'analyse thématique de contenu. De façon plus spécifique, en comparant deux périodes de l'histoire, (1900-1960 et 1960-2007) ce travail a tenté d'établir que les techniques cinématographiques introduites par le cinéma direct au début des années 60, ont contribué à modifier l'image traditionnelle de l'autochtone telle que véhiculée par le documentaire classique. De plus, nous avons examiné le rôle que jouent les pratiques orales du cinéma (boniment, narration, oralité associée aux techniques du direct) dans cette représentation. Enfin, l'analyse filmique de quatre documents audio-visuels (films) a servi d'outil principal pour démontrer l'influence du cinéma direct sur le traitement du sujet, tant au niveau des techniques utilisées que du courant de pensée associé au cinéma documentaire de cette époque.

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION.....	7
1.1 ÉTAT DES LIEUX ET PRÉSENTATION.....	7
1.2 CADRE THÉORIQUE ET COMPOSANTES DE LA THÈSE	10
1.3 PERTINENCE DE LA RECHERCHE	12
2. RECENSION DE LITTÉRATURE	14
2.1 LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET LE DIRECT.....	14
2.2 CINÉMA ET ORALITÉ.....	22
2.3 LE CINÉMA DE PROULX, PERRAULT, LAMOTHE ET DESJARDINS.....	25
2.4 LES PEUPLES AUTOCHTONES, LA COMMUNAUTÉ ET LE TERRITOIRE.....	34
3. LE CADRE OPÉRATOIRE	38
3.1 LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ET L'ANALYSE FILMIQUE.....	38
3.1.1 L'APPROCHE (ÉTHIQUE) DES RÉALISATEURS.....	38
3.1.2 LE CINÉMA DE FICTION, LE DOCUMENTAIRE ET LE DIRECT	39
3.1.3 LES CODES D'EXPRESSION DU CINÉMA DIRECT.	42
3.1.4 LE MONTAGE.....	46
3.1.5 LES PRATIQUES ORALES DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE.....	48
3.1.6 LES AUTOCHTONES ET LE TERRITOIRE	55
4. LA MÉTHODOLOGIE.....	57
4.1 L'ANALYSE QUALITATIVE DE CONTENU.....	57
4.2 LE CORPUS	58
4.3 LA GRILLE D'ANALYSE	59
5. RÉSULTATS ET ANALYSE	60
5.1 LA REPRÉSENTATION DES AUTOCHTONES DANS LE DOCUMENTAIRE DE 1930 À 1960.....	60
5.1.1. LA RÉALITÉ DOCUMENTAIRE AU TEMPS DU MUET.....	60
5.1.2. LES PRÊTRES CINÉASTES ET LE DOCUMENTAIRE ETHNOGRAPHIQUE.....	66
5.1.3. LOUIS-ROGER LAFLEUR, ETHNOCINÉASTE.	75
5.2. LA REPRÉSENTATION DES AUTOCHTONES DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE 1960 À 2007	78
5.2.1. PIERRE PERRAULT ET LA NAISSANCE DU CINÉMA DIRECT.....	78
5.2.3. <i>LE GOÛT DE LA FARINE</i> OU COMMENT SORTIR L'INDIEN DU BOIS.....	84
5.2.4 ARTHUR LAMOTHE : LA SURVIVANCE DE L'ÂME.....	95
5.2.5 MÉMOIRE BATTANTE, LE BATTEMENT DE CŒUR DE LA TERRE	98
5.2.7. <i>LE PEUPLE INVISIBLE</i> OU COMMENT L'INDIEN EST DEVENU COW-BOY.....	106
6. CONCLUSION	114
ANNEXE I : DÉFINITIONS ET LANGAGE DU CINÉMA	119

ANNEXE II : GRILLES D'ANALYSE	121
BIBLIOGRAPHIE.....	128

Introduction

1.1 État des lieux et présentation

La modernité, selon la définition qu'en donne Martin Heidegger, serait « l'époque où l'univers est réduit à une image » (Lacasse, 2000, p.183). L'être humain contemporain, submergé par ces images que la technologie métamorphose et multiplie, se construit à chaque instant une réalité nouvelle. Cette obsession du réel se manifeste dans tous les genres artistiques et se caractérise en partie par une réduction des frontières entre la réalité et la fiction. Les émissions de télé-réalité en sont des exemples frappants ; sous la prétention de montrer le réel se dissimule une mise en scène habile où l'image n'a qu'à *paraître* réelle pour être crédible. De toutes les formes d'expressions artistiques, le cinéma a contribué, bien avant la naissance de la télévision, à façonner notre vision de la véracité, en donnant une certaine autonomie à l'image et en la libérant du cadre statique dans lequel l'avait cloisonné la photographie.

Depuis sa naissance en décembre 1895, le cinéma s'intéresse au réel et aux multiples techniques disponibles pour le représenter. Le premier film à avoir été projeté par les frères Lumière en 1895 fut *L'entrée du train en gare de la Ciotat*, un documentaire d'une durée de 49 secondes pendant lesquelles plusieurs spectateurs, convaincus de la réalité des images, se levèrent afin d'éviter le train qui se dirigeait droit sur eux. Par la suite, le cinéma documentaire connaîtra son véritable fondateur en la personne de Robert Flaherty (1884-1951) qui, avec *Nanook of the North* (1922), tourne sur le vif des images cherchant à montrer le mode de vie des Inuit avant l'arrivée de l'homme blanc. Le cinéaste russe Dziga Vertov (1896-1954) poursuit dans la même

veine, en inventant un langage cinématographique qui rompt avec la tradition littéraire et théâtrale, pour se concentrer sur le réalisme filmé. Au Canada, John Grierson, (1898-1972) documentariste prolifique et fondateur de l'Office National du Film (ONF/NFB) est le premier à utiliser le mot *documentary* en se référant à *Nanook of the North*. Ainsi naquit une longue tradition documentaire au Canada, caractérisée par un discours de propagande qui servait principalement les desseins de l'État et celui de l'Église. Cette dictature morale et religieuse imposée par les autorités sera remise en question au début des années 60, entraînant au plan politique et social une rupture profonde du peuple québécois avec la tradition. C'est pendant cette période d'effervescence sociale que le cinéma de fiction et surtout le documentaire trouveront un second souffle, à travers la naissance d'un courant qui cherchera à envahir le quotidien des gens pour en saisir la substance et la transmettre à l'écran. Désignée tour à tour par les expressions de cinéma direct, cinéma-vérité et cinéma vécu, cette nouvelle forme de documentaire permet, grâce à la synchronisation du son et de l'image, d'établir un lien véritable avec les protagonistes filmés en captant en direct la parole et plus particulièrement le dialogue. Le cinéma de Pierre Perrault, considéré comme un des fondateurs du cinéma direct au Québec, consacre ce mouvement qui cherche à appréhender la réalité à l'abri des grands mythes et des fables hollywoodiennes. Suivront ensuite un certain nombre de jeunes auteurs (Claude Jutra, Gilles Carle, Gilles Groulx, Michel Brault) qui utiliseront les techniques du direct pour exprimer une vision personnelle d'une société en pleine mutation, à travers une parole populaire jusqu'alors ignorée. À cet égard, le cinéma direct, et le documentaire en général, relèvent d'une tradition orale difficile à ignorer. Du bonimenteur qui traduit au début du siècle le film muet jusqu'au classique commentaire

en voix *off*, en passant par les discours en direct des prêtres cinéastes et les techniques qui accomplissent sensiblement les mêmes fonctions que le bonimenteur, sans oublier cette révolution de la parole redonnée au peuple, l'oralité est au cœur du documentaire québécois. Elle témoigne de la volonté d'affirmation et de la recherche d'identité d'une société, à travers une parole qui ancre la mémoire dans un territoire jamais complètement apprivoisé par ses habitants.

Or, si le documentaire s'avère un outil efficace pour représenter et définir le peuple québécois, traditionnellement reconnu comme un peuple blanc, de langue française et de religion catholique, il est pertinent de questionner comment ce dernier a servi les groupes autochtones minoritaires qui occupent ces mêmes territoires depuis plusieurs milliers d'années. La question du multiculturalisme et de l'identité au Québec est un sujet d'actualité. Face à une population décroissante et à une vague importante d'immigration, le Québec est appelé à adapter son modèle social pour accommoder les étrangers qui viennent s'installer ici. Cependant, les autochtones, premiers peuples sur ce territoire, demeurent méconnus et bien souvent tout simplement invisibles, pour reprendre le terme du cinéaste Richard Desjardins. Victimes de stéréotypes (l'Indien paresseux et vindicatif) et de clichés, (la coiffe de plumes, le tipi, les raquettes) les Premières Nations du Québec tentent peu à peu de sortir de l'ombre pour se faire connaître et surtout reconnaître par le peuple québécois et par l'État. Le cinéma documentaire demeure un instrument privilégié de diffusion d'une culture et d'une histoire qui mérite qu'on lui offre un nouveau regard. Vu sous l'angle de l'oralité, la portée du documentaire prend un tout autre sens, surtout lorsque mise en parallèle avec l'importance du discours oral chez

les autochtones, ceux pour qui la transmission orale des savoirs a été, pendant des siècles, sinon des millénaires, un outil de survivance. À la lumière de ces faits, force est de se demander si l'image hollywoodienne classique du bon cow-boy et de l'Indien méchant qui a nourri pendant longtemps nos imaginations fertiles demeure encore actuelle. Plus important encore, est-il possible pour un cinéaste blanc de saisir une réalité qui lui échappe, peut-il se libérer du regard du colonisateur et/ou de celui de l'ethnologue pour projeter à l'écran la réalité complexe d'un peuple déterritorialisé qui hésite encore à se révéler ? Enfin, peut-on voir une transformation de cette représentation après l'arrivée du cinéma direct ? Si oui, comment l'éthique et les techniques associées à ce mouvement ont-elles été utilisées par les cinéastes ? Voilà en somme les premières interrogations soulevées par cette problématique, qui se penche sur la représentation des autochtones dans le cinéma documentaire québécois depuis ses origines.

1.2 Cadre théorique et composantes de la thèse

L'objectif principal de cette recherche est d'examiner comment l'éthique des cinéastes et les techniques propres au cinéma documentaire ont été utilisées par des cinéastes de différentes époques pour proposer au public québécois un certain regard – ou un regard incertain - sur les peuples autochtones de cette province. Bien que le thème sélectionné présente de multiples possibilités quant à l'angle de recherche, nous avons choisi, pour répondre à ces interrogations, d'utiliser l'analyse de contenu thématique, plus précisément l'analyse filmique. Celle-ci s'est avérée pertinente, entre autres raisons, parce qu'elle a permis une vaste exploration du sujet, à travers un outil qui a fourni un cadre propice à la prospection tout en nous permettant de rassembler de façon

cohérente l'information présente en quantité abondante, et qui circule de part et d'autre à ce sujet. De plus, nous avons cherché à inclure dans cette analyse un champ d'étude qui connaît un regain de popularité depuis les dix dernières années, soit l'oralité présentée sous plusieurs formes, sans toutefois nous attarder aux nombreux débats qui entourent la question de la narration et plus généralement, celui qui tente continuellement de redéfinir le direct et le cinéma ethnographique.

Dans un premier temps, nous nous penchons sur la représentation des autochtones dans les débuts du documentaire au Québec (vers 1930) jusqu'à l'arrivée du cinéma direct, en 1960. Nous déterminerons d'abord quel était le contexte sociopolitique au Québec en ce début de vingtième siècle et comment se traduisait la réalité documentaire à cette époque. Par la suite, nous tenterons d'identifier les premières images de l'autochtone captées en sol québécois tout en essayant de comprendre le rôle important joué par l'Église dans la prise en charge du documentaire. Dans la même veine, l'œuvre documentaire des prêtres-cinéastes qui ont développé une certaine forme de cinéma ethnographique, ainsi que les discours qui accompagnaient leurs films seront passés en revue et comparés, en tenant compte des limites imposées par les techniques disponibles à cette époque.

Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à la période effervescente du cinéma documentaire (années 60), à la naissance du direct et à la «pollinisation» de ce courant sur l'ensemble du cinéma québécois (Marsolais, 1977). Le changement de discours social et l'arrivée du direct ont été mis en parallèle avec l'arrivée d'un nouveau

genre de cinéma ethnographique et avec la multiplication de documentaires cherchant à présenter les autochtones sous un jour nouveau. Après avoir identifié les principaux documentaristes ayant participé à l'élaboration d'un corpus de films sur les autochtones, la dernière partie de cette recherche est consacrée à l'analyse et la comparaison de quatre films documentaires datant de différentes époques, et qui auront permis de dresser un tableau plus ou moins représentatif de l'image de l'autochtone dans le cinéma québécois.

1.3 Pertinence de la recherche

Quoique peu nombreux, les films documentaires offrant le point de vue de cinéastes blancs sur la condition autochtone constituent des documents d'archives important, pour le monde du cinéma, pour les autochtones et pour l'histoire du Québec en général. De plus, comme le cinéma documentaire ethnographique au Québec a été peu documenté, nous espérons apporter de nouvelles connaissances sur ce type de cinéma et actualiser l'information qui existe déjà. En ce qui concerne le documentaire de Desjardins-Mondérie (*Le peuple invisible*), analysé dans la dernière partie de cette recherche, il a été projeté en novembre 2007, ce qui explique le peu de documentation existant à son sujet. Nous avons ainsi effectué une collecte de données au fur et à mesure de la parution d'articles qui en rendent compte, pour nous en servir comme base de comparaison avec les films des périodes antérieures.

Aussi, comme les quatre films analysés proposent le regard du colonisateur sur le colonisé, ils pourraient très bien servir de documents pour les historiens, sociologues et ethnologues désirant se pencher sur ce sujet. La dimension narrative des documentaires,

et en particulier l'exploration de la dimension orale a certainement contribué à l'avancement des connaissances dans ce champ d'expertise, en faisant état de l'évolution et de la diversité de l'oralité retrouvée dans un discours (commentaire en voix *off* ou présenté en direct) et à travers la technique (omniprésence de la caméra au milieu de l'action). Enfin, le cinéma direct est considéré par certains théoriciens comme l'ancêtre de la télé réalité. En explorant l'esthétique du documentaire (direct) et les approches des cinéastes, de nouveaux liens pourront être faits entre ces deux genres. Cette recherche contribuera alors à l'ajout d'éléments de concordance, semant de nouvelles pistes pour les chercheurs qui s'intéressent à retracer l'évolution de la télé réalité et de ses autres avatars. Bref, cette démarche exploratoire se veut le point de départ d'une quête cherchant à découvrir comment le cinéma documentaire, à travers une vision et une technique particulières, a contribué à façonner le regard que nous portons aujourd'hui sur les peuples autochtones du Québec.

2. Recension de littérature

2.1 *Le cinéma documentaire et le direct*

Il existe sur le cinéma documentaire québécois une quantité faramineuse de textes, livres et articles qui examinent le sujet sous tous ses angles. Après avoir fait le tour d'une cinquantaine de documents, un corpus non exhaustif de textes a été rassemblé en fonction de divers critères. D'abord, les textes qui mettaient en relief le documentaire classique et le cinéma direct, en les opposant parfois au cinéma de fiction ont été privilégiés, en particulier ceux qui ont fait ressortir des points de vues qui s'affrontent, des théories qui se complètent et ce depuis les quarante dernières années, afin de dresser un portrait juste et surtout le plus complet possible dans le cadre limité de ce travail. De plus, comme nous le verrons un peu plus loin, certains ouvrages plus théoriques (par exemple ceux de Marsolais et de Gaudreault) se sont révélés des outils indispensables à la compréhension des concepts de base de l'analyse filmique. Plusieurs documents ayant comme sujet les quatre principaux cinéastes à l'étude et leur éthique de travail ont également été retenus, l'approche choisie par chacun d'entre eux s'étant révélée intimement liée aux techniques utilisées pour illustrer un courant de pensée. Enfin, comme les pratiques orales tiennent une place prépondérante dans les œuvres étudiées et plus généralement au sein du cinéma documentaire québécois, quelques ouvrages traitant de ce sujet ont été consultés.

L'ouvrage fondamental, qui se situe au cœur de cette recherche, tant pour ses qualités descriptives que son caractère exhaustif, s'intitule *L'aventure du cinéma direct revisitée* (Marsolais, 1997). L'auteur nous met d'abord en contexte en effectuant un

retour historique au temps des premiers documentaristes, en décrivant ces précurseurs du direct (Vertov, Flaherty, Ivens) qui ont ouvert la voie aux cinéastes du réel. À ce sujet, sa description et son analyse du cinéma de Robert Flaherty s'avèrent fort utiles car elles offrent un point de comparaison avec entre autre le cinéma de Perrault, au niveau d'une approche qui encourage un contact préalable avec les protagonistes du récit ainsi que l'introduction d'une mise en situation qui provoque l'action, sans oublier que Flaherty est un des premiers documentaristes à avoir filmé les autochtones (Inuit) dans leur quotidien. Marsolais propose ensuite une définition ouverte du direct, qui se défend de toute prétention au réel, en suggérant que le direct est :

Un cinéma qui capte en direct (sur le terrain - hors du studio) la parole et le geste au moyen d'un matériel (caméra, magnétophone) léger, synchrone et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact « direct » avec l'homme, qui tente de «coller au réel » le mieux possible (compte tenu de tout ce que cette entreprise suppose de médiation). (p.22).

L'auteur exprime clairement le fait que l'avènement du direct est lié à l'évolution du documentaire et qu'il a pour causes des facteurs sociaux, artistiques et techniques. Il catégorise ensuite les tendances du direct selon les approches utilisées par différents cinéastes (caméra présente ou absente, document fondé sur la parole, montage simple ou alterné) et aborde la question de l'éthique des cinéastes en conjonction avec l'esthétique du réel. Selon lui, ce qui distingue le direct des autres courants ayant récupéré ses techniques, c'est : « ce fait de fonder le cinéma sur la parole captée dans son surgissement même et d'en assumer pleinement les conséquences [...] c'est le critère de base de son éthique » (p. 212). En ce qui concerne les cinéastes à l'étude dans cette

recherche, Arthur Lamothe est mentionné à quelques reprises. On souligne notamment sa contribution importante à l'élaboration d'un cinéma documentaire ethnographique au Québec, par le biais d'une œuvre monumentale (plus d'une centaine de documentaires et courts-métrages pour la télévision) sur les Montagnais de la Côte-Nord. Tout aussi importants sont les quelques paragraphes qui décrivent l'utilisation par le cinéaste de plusieurs types d'interventions (témoignage direct, distanciation, recours à la fiction, l'implication personnelle du réalisateur) pour exprimer la complexité du mode de vie des autochtones filmés dans *Mémoire Battante* (1983). Pierre Perrault occupe dans l'ouvrage un espace non négligeable, le documentaire *Pour la suite du monde* (1963) étant considéré comme l'œuvre par laquelle « a débuté officiellement, dans un cadre reconnu et sur une base de continuité, la période dite *moderne* de la production documentaire du long métrage au Québec » (en italique dans le texte, p.105). Enfin, l'auteur aborde le cinéma ethnographique en le décrivant comme une ramification du cinéma direct. Malheureusement, cette partie du livre fait à peine deux pages, les exemples utilisés sont ceux de cinéastes étrangers et la question des autochtones du Québec y est absente. Malgré tout, l'ouvrage de Marsolais est essentiel à cette étude, non seulement pour son exhaustivité mais également parce qu'il sert de document de référence à plusieurs ouvrages sur le cinéma direct québécois écrits ultérieurement.

Gauthier, Pilard et Suchet, dans *Le documentaire passe au direct* (2003), s'interrogent sur les distinctions à faire entre le cinéma vérité, le cinéma direct et le cinéma du vécu. Les auteurs s'intéressent en particulier à l'accueil (positif et négatif) réservé au direct à ses débuts en s'attardant principalement au concept de vérité associé à

ce type d'approche, et au sujet duquel le débat est toujours actuel. En général, le texte présente un bon équilibre entre les défenseurs du direct (Perrault, Ruspoli) et ses détracteurs (Chapier, Colpi). De plus, pour chaque critique émise, nous avons droit à la réplique du cinéaste qui défend son point de vue. La validité de cet ouvrage repose en partie sur sa complémentarité avec le livre de Marsolais et par la neutralité adoptée par les auteurs, qui n'affichent aucun parti pris pour ou contre le direct. Ils se contentent de confronter différents points de vue, en utilisant des exemples concrets de films s'inscrivant dans l'esthétique du cinéma direct, et ayant pour la plupart subi les foudres de la critique. Dans la même veine, Guy Gauthier (2005) élargit le spectre du thème analysé et dresse un portrait du cinéma documentaire qui remonte à ses origines, au début du vingtième siècle. Outre le parcours historique du documentaire, l'auteur aborde la question fort intéressante de la relation qui existe entre le spectateur et le film, traitant certains aspects comme le niveau d'investissement du spectateur et la postérité mythique des protagonistes réels. De plus, un chapitre est consacré au cinéma direct et à la classification de cette forme de documentaire en sous-catégories, par exemple le documentaire *convivial*, où le cinéaste s'immisce au sein du groupe qu'il filme et le documentaire *critique* ou *social*, où le cinéaste favorise une approche plus globale pour traiter de divers problèmes de société. Enfin, cet ouvrage complète les informations qui manquent au livre de Marsolais sur le direct en proposant une définition du documentaire qui permet de faire la distinction d'abord entre la fiction et le documentaire et ensuite entre le documentaire et le direct, en insistant toutefois sur la fragilité des frontières qui existent entre ces trois genres. En ce qui concerne les deux derniers, là où le documentaire et le direct diffèrent, c'est par exemple au niveau de certains choix

techniques, comme la narration. Le direct privilégie l'enregistrement synchrone de la parole des protagonistes tandis que le documentaire classique utilise la *voix off*. Autre distinction, dans le direct, le cinéaste a souvent tendance à s'effacer derrière la caméra pour devenir une présence invisible, ce qui n'est pas le cas pour le documentaire classique. Pour ce qui est de la fiction et du documentaire, Perrault (1996) réussit à saisir l'essentiel de cette opposition en déclarant que :

La fiction filme ce qui est raconté. Le documentaire raconte ce qui est filmé. Le montage fiction obéit à un scénario. Le montage documentaire cherche un scénario, une histoire, un récit dans le tournage. La fiction est préméditée. Le documentaire médite, réfléchit, agence des réalités. Tous deux racontent une histoire. Plus ou moins. Différemment. (p. 94)

Toujours à propos du cinéma documentaire, André Parente (2005), propose une divergence de points de vue quant au thème étudié. Contrairement aux auteurs mentionnés précédemment, Parente ne se gêne pas pour critiquer ouvertement les différents aspects du direct. Il s'en prend d'abord aux termes utilisés pour le décrire, puis aux principaux défenseurs de ce mouvement (Marsolais, Ruspoli et Marcorelles). Il propose ensuite sa propre description de l'esthétique du réel qui s'appuie sur l'invalidation des définitions données entre autres par Marsolais et Marcorelles, en affirmant ceci :

Beaucoup de critiques, théoriciens et cinéastes des années 1960 et 1970, n'ont pas su dégager -surtout en ce qui concerne les deux spécialistes renommés du direct. Marsolais et Marcorelles- la nouveauté, la positivité et la profondeur de ce phénomène cinématographique, irréductible à la technique du direct et à «l'esthétique du réel». Marcorelles et Marsolais ont répandu partout des mots d'ordre et des malentendus qui ont occasionné la méconnaissance du direct, à commencer par les termes utilisés, leur esthétique du réel ; certains critiques l'ont mal jugé (p. 137-138).

L'intérêt pour ce texte se situe au niveau d'une pensée qui s'oppose aux fondements même de la notion de cinéma direct et de ses défenseurs. Il pose un regard particulier sur le réel et l'image tout en tentant un positionnement qui rompt avec le cadre établi. Ces quatre ouvrages constituent la base des documents sur le cinéma documentaire et le direct. Cependant, plusieurs textes sont venus s'y greffer. Par exemple, l'article de Vincent Bouchard (2005) publié dans la revue *Intermédialités*, "Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone" approfondit cette pensée de Marsolais qui met l'accent sur l'importance de la technique pour le développement du cinéma direct. L'auteur y stipule que la technique est essentielle à la rencontre, au dialogue et à l'expression d'un courant porteur d'un message. Il distingue également le direct de la fiction et du reportage de la façon suivante :

L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le monde objectif du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces mondes, comme dans les films fictionnels classiques. La caméra interagit avec la réalité filmée et amène les personnes filmées à modifier leur comportement. (p. 84).

Dans le même ordre d'idées, si Louis Marcorelles (1975) présente dans son ouvrage un contenu similaire à celui de Marsolais sur le direct (une description des techniques et de l'esthétique, des précurseurs, de Rouch et Perrault), c'est un petit chapitre intitulé « L'inconnue du tiers monde » qui apporte de nouveaux éléments pour étoffer la matière. On y parle du cinéma direct comme d'un instrument de communication qui dépasse les frontières, et qui permet une représentation ethnographique plus vivante. À propos de l'éternel débat objectivité-subjectivité,

Marcorelles cite Edgar Morin qui affirme que « La vérité présentée par le cinéma-vérité est le résultat de cette dialectique entre l'objectivité de l'observation et l'intervention subjective du réalisateur » (p. 118-119). Comme quoi il existe un lien indissociable entre l'éthique du cinéaste et le résultat final (point de vue technique et esthétique), c'est-à-dire ce qui paraît à l'écran.

Yves Lever (1991) suggère quant à lui une méthode d'analyse documentaire qui ajoute à notre compréhension du sujet en soulignant les différences qui existent entre celle-ci et celles qui s'appliquent à d'autres types de cinéma. Par exemple, l'analyse documentaire inclura des critères comme la crédibilité du réalisateur et des documents employés (entrevues, photos, événements), le genre de documentaire (biographie, enquête, étude sociologique) et la pertinence historique de celui-ci, en évitant toutefois de parler de protagonistes (il s'agit plutôt de personnes) et de scénario. Dans le cadre de cette recherche, les critères reliés aux codes d'expressions (le traitement cinématographique et les codes sonores, tels la parole) ont été utilisés, de même que certains éléments de la grille d'analyse technique et esthétique, dont la qualité de l'enregistrement sonore ainsi que l'intérêt et la cohérence du récit. Dans la même veine, André Gaudreault (1988), contribue à la démystification du phénomène de la narration présente sous diverses formes dans le récit filmique et propose de régler (du moins en partie) le problème d'identification de l'instance narratrice en distinguant les modes narratifs qui relèvent de l'oralité (voix *in-off-over*) de ceux qui relèvent de la monstration, cette « instance, fondamentale elle aussi, responsable de la modulation des

différentes manifestations du langage scénique : mise en scène, scénographie, éclairage, jeu des comédiens, etc. » (p. 95).

L'ouvrage *Au pays des ennemis du cinéma...* (1996) d'André Gaudreault, Germain Lacasse et Jean-Pierre Trahan-Sirois (1996) participe quant à lui à l'ajout d'informations sur le cinéma documentaire qui précède le direct, tant au niveau de la technique que de la réception des films, et présente un chapitre sur le premier film documentaire réalisé en terre québécoise, *La danse indienne* (1898), un court métrage filmé sur la réserve huronne, tout près de la ville de Québec. Enfin, Pierre Perrault, (1995) cinéaste et défenseur du direct, a lui aussi contribué avec *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* à approfondir la réflexion sur le cinéma documentaire. On y redécouvre le style poétique de Perrault qui dénonce le monde de la fiction et interroge ses propres prétentions au réel. On y retrouve également l'analyse d'une œuvre qui s'éloigne du direct pour adopter le style plus classique du documentaire traditionnel afin de saisir une réalité spécifique, soit celle des bœufs musqués, et l'intégrer à un commentaire directif. Perrault s'exprime également sur la relation particulière qu'il entretient avec la caméra et surtout le magnétophone, « enregistrant même davantage que ce que nous pouvons voir et entendre, toutes sortes de modalités, de modulations, de détails qui échappent à nos sens. En les mémorisant » (p.17). Et Perrault de conclure sur le délicat sujet du réel et de la fiction, que « l'image documentaire n'est pas la réalité mais mémoire de la réalité. Empreinte de la réalité. Bien plus que sa trace. Mémoire de la chose vue. Reproduction du regard. Non pas la chose elle-même mais la chose vue. Et notre étonnement est sans borne. Et c'est déjà beaucoup » (p. 16-17). Un témoignage du cinéaste qui offre la perspective nuancée d'un observateur ébahi devant le miracle de la

technique et devant la magie des images en mouvement, capables de reproduire certaines qualités du réel et de les transmettre à un auditoire via l'écran.

Bref, cette sélection d'ouvrages sur le cinéma documentaire et le direct participe à la mise en œuvre d'une analyse qui repose sur la distinction (éthique et esthétique) entre deux facettes (documentaire et direct) d'un même courant ayant évolué avec le temps.

2.2 Cinéma et Oralité

L'étude des pratiques orales dans le cinéma québécois relève d'un domaine d'études relativement jeune, mis à part ce qui a trait à la narration verbale. Cet engouement plus récent pour l'oralité s'est manifesté entre autre dans les travaux de Germain Lacasse sur le cinéma des premiers temps, un domaine quasi inexistant avant les années quatre vingt, en grande partie parce que les spécialistes avaient choisi d'ignorer cette période pourtant charnière du cinéma, où l'on a vu se développer un langage et des théories spécifiques (mais non pas exclusives) aux films québécois. L'oralité au Québec relève d'une longue tradition, que ce soit au niveau du théâtre, de la radio ou des conteurs populaires qui pullulaient dans les petits villages à travers la province. Dans le cadre de cette recherche, l'analyse des films est basée en grande partie sur les pratiques orales du cinéma telles qu'identifiées par Lacasse et développées ensuite par d'autres spécialistes qui ont catégorisé les différents degrés d'oralité présents dans les films documentaires.

Dans l'ouvrage *Le bonimenteur de vues animées*, Germain Lacasse (2000) retrace l'histoire de cette pratique culturelle marginale pendant longtemps passée sous silence,

qui témoigne de l'importance de l'oralité au cinéma et d'une influence sur son développement qui persiste à ce jour. L'auteur est un des premiers chercheurs au Québec à se pencher sur la question de l'oralité, en particulier en ce qui a trait à la période du cinéma dit muet (1895-1929). Ainsi, il nous apprend que l'art du boniment se pratiquait bien au-delà de nos frontières et que chaque pays avait son style de bonimenteur, qui variait selon les besoins du public et selon la culture propre à chaque communauté. En ce qui concerne le Québec, on nous informe que le boniment était d'abord et par-dessus tout une forme de contestation des grandes institutions par le peuple. Le bonimenteur, présent dans les salles depuis les débuts du cinéma jusqu'à l'arrivée du parlant, perpétuait une tradition locale en traduisant et en adaptant l'œuvre présentée à l'écran pour la rendre familière et rassurante aux yeux du public. Cette forme orale de cinéma s'est perpétuée, selon Lacasse, à travers les discours en direct des prêtres-cinéastes pour le documentaire des années 1930-1940, par des commentaires en voix *off* pour le documentaire en général et pour le direct, par cette « caméra mobile qui cherche à montrer au spectateur les lieux et les personnages que privilégie l'auteur, dont le discours est toujours perceptible » (dans Boulais, 2006, p.48). À ce sujet, le texte de Lacasse intitulé « L'accent aigu du cinéma oral », (dans Boulais, 2007, p.38) précise que le cinéma direct correspond davantage au modèle du cinéma bonimenté qu'à celui où le narrateur se situe à l'intérieur de la diégèse. En considérant le cinéma comme « la mise en image d'expressions orales » l'auteur accorde à l'oralité le rôle de donner un sens aux images et de diriger l'interprétation des spectateurs (p.58). Le cinéma documentaire étant fondamentalement un cinéma oral, caractérisé entre autre par la présence d'un narrateur se manifestant à travers une présence physique (bonimenteur, conférencier), par un

commentaire en voix *off* ou par une technique spécifique, on ne peut passer à côté de ces lectures. Michèle Garneau (2005) introduit pour sa part une nouvelle dimension à l'oralité, en suggérant, dans le cinéma de Pierre Perrault, le déplacement de la voix dans un regard qui doit être retrouvé dans un paysage. Autrement dit, « l'image s'étant remplie de voix, l'enjeu n'est plus de la faire parler par un commentaire verbal, mais de faire voir la parole dans un commentaire visuel » (p. 128). Enfin, en passant d'un commentaire verbal à un commentaire visuel, on entre dans un nouveau champ d'explication de l'image, une explication qui ne se fonde plus sur la raison portée par le verbe mais bien sur les sens (on pourrait dire aussi *l'essence* ou, pour être plus spécifique, de l'iconique) portés par l'image-paysage. Ce texte de Garneau servira donc à enrichir les notions préexistantes sur le cinéma et l'oralité, en reliant narration et montage, et en nous permettant d'aborder de façon originale le cinéma perraldien. De même, Marie-Chantal Killeen (2007) développe le concept de la voix acousmatique, cette voix au narrateur sans organe, « en souffrance d'un corps », et qui « hante un lieu de passage qui n'est ni l'intérieur de la scène filmique, ni le proscénium » (p. 126-127). Une voix non pas uniquement déterritorialisée de son corps d'origine, comme c'est le cas chez Garneau, mais complètement détachée pour devenir âme et conscience. La pertinence de ce texte repose sur la réintroduction du thème de la voix (*off, in, over*) dans le cinéma québécois et de l'influence de la narration sur la compréhension des films visionnés. Comme les quatre principaux films à l'étude dans cette recherche présentent des formes de narration qui diffèrent, parfois même à l'intérieur d'une même œuvre, l'article aidera au décryptage des types de narration utilisés pour chaque documentaire. À ce propos, Vincent Bouchard (2008) retrace le développement des techniques légères

et synchrones à l'ONF et explique en quoi cette évolution a permis de donner une autre forme au commentaire, ce dernier étant à partir des années 60 porté par une voix qui *bonimente* en quelque sorte les images (p.79-88). Outre ces informations, le texte propose une catégorisation des différentes formes ou degrés d'oralité (primaire, mixte et seconde) tout en reprenant les notions de Michèle Garneau sur le commentaire homodiégétique, (où la parole du protagoniste est déterritorialisée du corps de celui-ci et agencée à une autre image), et sur l'oralité médiatisée (enregistrée sur un support).

2.3 Le cinéma de Proulx, Perrault, Lamothe et Desjardins.

Les textes mentionnés dans cette section concernent spécifiquement le cinéma documentaire des cinéastes Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Richard Desjardins et Maurice Proulx, et autant que possible, les films choisis pour cette étude. Du côté du cinéaste Pierre Perrault, quelques ouvrages ont retenu notre attention. Le premier, sous la direction de Paul Warren (1999), *Pierre Perrault cinéaste-poète*, est un hommage rendu au cinéaste par divers *connaisseurs* (dans un sens large) de Perrault. Même si l'ouvrage au complet s'avère pertinent, trois textes méritent que l'on s'y attarde plus longuement. Le premier, « Quête du réel, quête d'absolu » (p. 201-221) de Guy Gauthier, exprime la relation de Perrault au réel, sa conviction profonde que la réalité qu'il présente n'est ni mensonge, ni fiction. À travers des extraits de textes tirés des films de Perrault, Gauthier illustre la quête de la parole chez le cinéaste, par une exploration du territoire et de ses habitants. Le deuxième texte, « Notes à propos du Flaherty Country et du Pays Perrault » (p. 147-160) de Philippe Pilard, est une comparaison entre le cinéma de Flaherty et celui de Perrault. Il permet de faire le lien entre ces deux documentaristes qui ont, chacun à

leur façon, révolutionner le cinéma documentaire, entre autre en s’immisçant dans l’environnement de leurs protagonistes pour les filmer de l’intérieur. De son côté Luc Dumont (p. 365-373) rend compte de la relation étroite qui unit, dans les films de Perrault, la parole au geste et vice-versa, la parole étant ce « miroir qui réfléchit le geste » (p. 363). Ces auteurs participent à l’élaboration d’un collage qui permet une interprétation de l’œuvre perraldienne en extrapolant les éléments clés qui définissent le cinéma de Perrault comme un cinéma qui cherche avant tout à saisir le réel, à travers la parole des hommes rassemblés par une cause et par un territoire. Cependant, il ne faut pas oublier que le livre est avant tout un hommage au cinéaste, ce qui laisse peu de place à la critique. Le second ouvrage, *De la parole aux actes* (1985), écrit par Perrault, présente ses textes sur le pays, le territoire, le peuple, la culture et le cinéma vécu. Outre la vérité au cinéma, il traite aussi de la question des autochtones dans son œuvre filmique, ajoutant des commentaires personnels sur la condition autochtone au Québec. Il nous propose ainsi une écriture qui reflète bien les antagonismes qui existent entre l’homme blanc et les minorités autochtones, dans leur lutte pour la préservation d’une culture et le respect d’une tradition. À cet égard, la revue *Séquences* de janvier 1983 consacre ce numéro à Pierre Perrault, suite à la sortie en salle de *La bête lumineuse*. Dans le cadre d’une entrevue réalisée avec le cinéaste, ce dernier répond aux questions ayant comme sujet son documentaire *Le goût de la farine* (1977). Il témoigne d’abord de l’aliénation vécue par les Amérindiens, de la transformation inévitable de l’autochtone qui doit à tout prix se prendre en main pour assurer sa survie et du rôle de médiateur joué par l’homme blanc et par la caméra, dans ce cycle Amérindien qui comprend aussi *Le pays de la terre sans arbre* (1980), un documentaire sur la chasse au

caribou et sur les rites qui l'accompagnent. Un document fort important car il est le seul qui parle de façon exhaustive du film *Le goût de la farine*, en mentionnant l'importance du témoignage de la caméra qui filme la communauté dans son environnement naturel ainsi que la parole des Indiens qui autrement demeure dans l'ombre. David Clandfield pose quant à lui un regard lucide (mais qui n'apporte franchement rien de nouveau) sur le cinéma de Perrault dans l'ouvrage *Pierre Perrault and the poetic documentary* (2004), où il consacre quelques pages au cycle Amérindien. Quoique brève et portant sur des éléments de description plutôt que d'analyse, cette partie du livre met en évidence la technique de médiation utilisée par Perrault dans son documentaire, où les protagonistes (blancs) du film agissent en quelque sorte comme un filtre entre les spectateurs et les autochtones, se substituant ainsi au réalisateur en tant que dépisteurs et explorateurs d'une réalité nouvelle. Les thèmes de la perte du territoire et de la dépendance viennent renforcer les informations puisées à d'autres sources. Autrement, parce qu'il ne fait que résumer et rassembler l'ensemble des informations qui existent déjà sur Perrault, le livre sert davantage d'aide-mémoire dans le cadre de cette recherche.

François Baby (1983) est l'auteur d'un texte fort intéressant sur la société orale traditionnelle, et dans lequel il compare la structure du cinéma de Perrault à celle des contes folkloriques. Le chapitre intitulé « Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle », rend compte de l'importance de la parole en provenance des protagonistes de son œuvre et de l'auto-construction par ceux-ci de protagonistes qui s'apparentent au modèle du conte traditionnel. Il compare la structure du conte folklorique à celle des films de Perrault et insiste sur l'importance « de cette relation

conteur-auditoire-conte qui constitue l'assise de la situation de performance » retrouvée par exemple dans *Pour la suite du monde* (1963) (p. 127). En somme un article unique en son genre, qui place l'oralité à l'avant-plan de l'œuvre de Perrault en proposant une comparaison originale qui ne fait qu'enrichir notre compréhension de ce cinéma. Michèle Garneau (1997) confirme l'importance de la parole dans l'œuvre perraldienne, une parole qui s'approprie le corps et l'action pour rendre compte d'un récit et libérer le protagoniste du cadre. Elle affirme d'entrée de jeu que la parole chez Perrault ne cherche pas à informer mais à raconter une histoire :

Toute l'entreprise de Perrault est de trouver, ou encore de susciter des situations qui profitent à la narration, à ce que Gilles Deleuze appelle la fabulation, la fonction fabulatrice des pauvres. C'est une idée, une image du peuple toujours reprise, et qui, par la fonction de fabulation, ne cesse de grandir jusqu'à devenir fabuleuse (p. 254).

Comme Baby, Garneau aborde la question du statut des personnes réelles élevées au rang de protagonistes mythiques et même de héros dans les différents cycles de l'œuvre de Perrault, une transformation largement due à cette capacité qu'ont les protagonistes de se raconter en même temps qu'ils se situent dans une action :

Les héros épiques de Perrault sont héros par leur puissance d'expression, par leurs exploits du langage. C'est par là qu'ils compensent leur histoire de misère, la contre-épopée canadienne française et québécoise. Il faut donc remplacer la narration dans le domaine de la parole vivante. La parole vivante, c'est un acte, - acte de parole - c'est une fonction – la fonction fabulatrice des pauvres. Il ne s'agit donc pas de filmer le discours que l'on tient sur telle ou telle réalité, mais filmer l'acte de parole, qui n'est pas séparable de la circonstance (p. 254-255).

Enfin, Garneau impute, comme de nombreux critiques avant elle, l'échec du cycle amérindien à une rencontre ratée, où le discours de l'homme blanc se heurte au

mutisme de l'Indien qui reste sur ses gardes, « enfermé dans l'image » (p.248). Or, force est de constater que si Perrault considère comme un échec cette vision de l'Indien « réduit à n'être qu'un marginal, figé en lui-même dans son retour à l'histoire primitive », nous verrons un peu plus loin comment le film en soi peut être envisagé comme étant réussi, parce qu'il parvient à capter une vérité, celle du dialogue difficile entre deux peuples (p.248).

En ce qui concerne le cinéma d'Arthur Lamothe, la cueillette est plus mince. Le cinéaste, dévoué depuis plus de trente ans à la cause autochtone, semble étrangement absent de la littérature reliée au cinéma. Même son site Internet personnel ne présente aucun texte descriptif de son œuvre. D'ailleurs, il existe au sujet de cette invisibilité un article de Simon Galiero, paru dans la revue en ligne *Hors Champs* de février 2007. Dans cette lettre ouverte, M. Galiero déplore le fait que l'œuvre de Lamothe soit méconnue, pour ne pas dire inconnue de la plupart des Québécois. Il existe néanmoins quelques articles sur le sujet, dont un écrit par Nicolas Renaud pour la revue de cinéma en ligne *Hors Champs*, (2007), et où l'auteur aborde la démarche personnelle du cinéaste, son engagement politique et son rapport d'amitié profonde aux Innus qu'il filme, cette relation modifiant selon lui ses choix de tournage. Autres éléments importants mentionnés par l'auteur, les interventions fréquentes du cinéaste qui commente à voix haute, seul ou accompagné, les événements en cours dans le film, et qui rappellent le commentaire du bonimenteur qui transforme le sens du récit en s'intégrant à celui-ci. Enfin, Renaud met l'accent sur l'ampleur de l'investissement du cinéaste qui a consacré sa vie à filmer de près la vie des hommes (que ce soit des

bûcherons ou des autochtones) et leur lutte quotidienne pour la survie. L'article d'Yves Lever (1983) « Mémoire Battante », paru sur son site Internet personnel, va un peu plus loin en affirmant que les relations de proximité entre Lamothe et les Innus biaisent son approche et lui enlèvent l'objectivité nécessaire pour faire du cinéma ethnographique. D'un autre côté, il salue les techniques employées par le cinéaste pour s'écarter du spectaculaire et offrir à voir des images qui se rapprochent du réel, dans la mesure du possible. Bref, deux auteurs qui, tout en reconnaissant la portée de l'œuvre, parviennent à identifier ses faiblesses et à les dévoiler tout en conservant une certaine objectivité. Enfin, un dossier consacré au documentariste dans la revue *24 images* de juin-juillet 2007 complète la cueillette sur Lamothe (p. 12-37). En somme, plusieurs articles écrits par des spécialistes du cinéma (Simon Galiero et Denis Bellemare), un ethnologue (Rémi Savard), un archéologue (Laurent Girouard) et deux Innus (André Dudemaine et Thérèse Rock-Picard). Des textes sur l'homme mais surtout sur le cinéaste, ses films et son rapport au cinéma. De tous les articles, celui de Denis Bellemare est celui qui pose les véritables enjeux : le point de vue de Lamothe sur le cinéma de Perrault et sur le direct, ses positions par rapport au montage et au tournage, sa vision du documentaire, son éthique de travail et sa connaissance de la culture Innue (p.12-37). À ne pas négliger non plus, l'article d'André Dudemaine qui attire notre attention sur le rôle de l'oralité chez les Innus et la correspondance entre la rigueur du cinéaste dans son souci de présenter des faits réels et celle de la langue innue dans son désir d'articuler une pensée qui traduit fidèlement la vérité. Deux articles qui lèvent le voile, de façon candide et éclairée, sur ce monde hétéroclite qui constitue le cœur de l'œuvre de Lamothe, aussi bien que sur sa vie personnelle. Bref, une documentation sur Lamothe peut-être peu nombreuse, mais qui

compense par la richesse et la qualité des informations obtenues. Les articles présentent un bon équilibre, se situant quelque part entre le discours dithyrambique et la critique acerbe. Suite à leur lecture, on peut clairement voir les différences d'approches (personnelles et cinématographiques) entre Proulx, Perrault, Lamothe et Desjardins.

Richard Desjardins, possède peu de films à son actif, ce qui n'empêche pas ses documentaires d'être reconnus et applaudis pour leur engagement social et leur positionnement politique. Son tout dernier documentaire (co-réalisé avec Robert Mondrie), *Le peuple invisible*, sur les Algonquins de l'Abitibi, est sorti en salle en novembre 2007, la documentation sur ce dernier demeure à ce jour peu nombreuse. Or, la revue *24 images* de novembre 2007 a publié une critique du documentaire (écrite par l'Innu André Dudemaine) et le site de l'ONF présente un résumé du film et le point de vue des réalisateurs. Quelques journaux et périodiques ont également publié des entrevues avec le cinéaste, par exemple la revue *L'Actualité* de novembre 2007 et le journal *La Presse* (juin 2008) dans le cadre du festival Présence autochtone. La critique de Dudemaine, intitulée « Le rideau déchiré », reste la plus juste, l'auteur offrant un point de vue de l'intérieur sur une situation vécue par son peuple. Il maîtrise clairement le sujet (l'exploitation et l'invisibilité des Algonquins) et soulève adroitement la question de l'interrogation des cinéastes, qui refusent pour ce documentaire (contrairement à ceux réalisés précédemment) de proposer des éléments de solution aux problèmes décrits. La revue *Séquences* de novembre-décembre 2007 présente également un bref compte rendu du film, en mettant l'accent sur le côté engagé de l'œuvre qui dénonce le traitement injuste du gouvernement, de l'Église et de la population blanche envers le peuple algonquin. D'après les informations récoltées jusqu'à présent, le film se veut un

documentaire pédagogique, traitant principalement de la dépossession territoriale et de ses conséquences sur les Algonquins.

Enfin, en ce qui a trait au cinéma de Maurice Proulx, quelques documents s'avèrent pertinents. Parmi ceux-ci, le mémoire de maîtrise d'Yves Lever *L'Église et le cinéma* (1977) traite de l'influence de l'Église sur le cinéma québécois, tant au niveau du contenu des films que de la technique utilisée pour filmer. L'auteur y aborde le rôle de la censure et la présence des prêtres cinéastes (dont Maurice Proulx), mandatés pour créer des œuvres servant principalement à promouvoir les valeurs du clergé. Dans son *Histoire générale du cinéma au Québec* (1995) Lever mentionne le cinéaste Proulx à quelques reprises, situant ses documentaires par rapport au contexte historique et socio-économique de cette époque. De plus, le site Internet *Cinéma et oralité* présente des articles d'un groupe de recherche de l'Université de Montréal (sous la direction de Germain Lacasse) qui s'intéresse au rôle de l'oralité dans le cinéma. Parmi ces articles, un document intitulé tout simplement «Les prêtres cinéastes» (2006), explique comment ces derniers ont perpétué à leur façon l'art du boniment, contribuant par le fait même au développement d'une tradition orale dans le cinéma documentaire québécois. À ce sujet, les différents articles et ouvrages de Lacasse sur le cinéma oral (et dont on trouve une description dans la section *Cinéma et Oralité* de cette recension) mentionnent également le cinéma de l'abbé Proulx, selon une perspective qui le relie à l'oralité. Le professeur Jacques Michaud (2007), dans un texte sur le cinéma et l'Abitibi, consacre quelques pages à l'abbé Proulx et plus spécifiquement à la description du film *En pays Neufs*. L'auteur défend ici la vision documentaire du cinéaste et cite la parole de Pierre Perrault

pour appuyer son commentaire. De même, Christiane Tremblay-Daviault (1981) dans l'ouvrage *Un cinéma orphelin*, souligne le rôle des pionniers du documentaire, dont entre autres l'abbé Proulx. Enfin, le scénariste André Blanchard (2008) met en lumière la place du cinéma régional dans l'histoire du cinéma au Québec et remarque l'apport des prêtres cinéastes vis-à-vis ce cinéma dans un article en ligne intitulé «Le cinéma en Abitibi ou la créativité en périphérie». À mentionner également, la documentation sur un autre prêtre cinéaste, le père Louis-Roger Lafleur, un documentariste prolifique ayant filmé les Amérindiens avec sympathie et respect plutôt qu'avec la condescendance caractéristique de cette époque (1930-1960). Outre le texte d'André Blanchard mentionné précédemment, Yves Lever a publié sur son site personnel une critique du film le plus connu du père Lafleur, *Les Indiens de la Haute-Mauricie* (1959). Lever confirme, dans son article, la nature empathique et plutôt naïve du commentaire de Lafleur, qui accompagne des images ethnographiques des Amérindiens dans la forêt et dans la réserve. Le mémoire de maîtrise de Line Bouteiller (1993), *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, offre quant à lui un portrait complet du cinéaste et de son œuvre, qui servira à comparer les différentes approches utilisées par les quatre cinéastes à l'étude dans cette recherche, ainsi qu'à mieux comprendre l'époque du cinéma québécois située avant 1960. La majorité des films de Lafleur qui ont été conservés sont aujourd'hui soit incomplets, soit dans un état de fragilité ou d'usure qui fait en sorte que ceux-ci ne peuvent être visionnés. Les documents mentionnés ci-haut serviront de référence principale pour l'analyse de l'œuvre de Lafleur. Pour conclure cette section, il existe une thèse de maîtrise qui se penche sensiblement sur le même sujet, soit *Les Amérindiens du Québec dans le cinéma québécois* (Baril, 1984). L'auteur aborde cette question d'un

point de vue sociologique et se concentre sur la période comprise entre 1960 et 1980. Les cinéastes Perrault et Lamothe sont présentés ainsi que leur œuvre, avec une analyse plus détaillée des films *Attiuk* (1960) de Perrault et des *Chroniques des Indiens du Nord Est du Québec* de Lamothe, une série de 13 longs et moyens métrages réalisés entre 1973 et 1983. L'auteur établit également une liste des principaux films documentaires consacrés aux Amérindiens pendant cette période charnière du direct (1960-1980) et dresse un tableau de l'omniprésence (ou non) des autochtones dans ces documentaires. Enfin, Baril s'intéresse à la narration en cherchant à déterminer, pour chaque documentaire nommé, si les autochtones ont droit de parole ou si la présence d'un médiateur blanc prévaut. En somme un document fort utile, puisqu'il fournit de multiples et précieuses pistes quant à la représentation de l'autochtone et quant aux mouvements diversifiés qui animaient les cinéastes durant cette période, certains comme Lamothe ayant voulu s'immiscer dans ce monde pour présenter un regard de l'intérieur, alors que d'autres, comme Gosselin (*César et son canot d'écorce*, 1971) et Lemieux (*Pays de l'eau rouge, façade de la Baie James*, 1964) abordent le sujet de façon plus superficielle.

2.4 Les peuples autochtones, la communauté et le territoire.

Puisque les approches des quatre cinéastes et leur traitement du sujet importent plus dans cette recherche que de développer une profonde réflexion sur la dépossession territoriale et le sens de la communauté, la littérature est ici un peu moins abondante, servant principalement à définir les notions de territoire, d'autochtone et à expliquer la relation (spirituelle et de survie) qui les unit à leurs terres, afin de pouvoir les repérer lors

de l'analyse des films choisis. Divers volumes de la revue *Recherches Amérindiennes au Québec*, datant de 1971 à 1980, serviront ce dessein. Cette dernière présente une foule d'articles écrits par des ethnologues, anthropologues et spécialistes de la culture autochtone. Le volume X est entièrement consacré au cinéma ethnographique, tandis que d'autres numéros présentent des dossiers sur le territoire et la communauté (*Le domaine Indien et Ethnohistoire et territoire*) et l'identité culturelle (*Que fait-on de la tradition et L'arme de la chasse*). On peut lire, dans le volume 10, no1 un texte-poème (*Peau Rouge-Gorge*) fort intéressant rédigé par Pierre Perrault, qui fait état de la vision blanche de l'homme rouge ainsi que des revirements de l'histoire pour chacun de ces peuples. Dans l'article « Des images justes ou juste des images ? Plaidoyer pour un cinéma ethnographique d'intervention » (p. 218-238), l'auteur Bernard R. Emond (vol.4), propose les critères qui distinguent le bon cinéma ethnographique du mauvais et il critique le côté *spectacle* du cinéma direct qui, à son avis, montre une vision biaisée des sociétés qui sont filmées. Selon lui, les deux critères fondamentaux selon lesquels nous devons juger tous les films documentaires à portée sociale (ou ethnographique) sont les suivants : ils doivent « donner à voir à leur public une image juste de la société ou du phénomène qu'ils traitent et faire comprendre à leur public la nature de ce qu'ils montrent » (p.221). Cet article est suivi d'une série de commentaires, dont entre autres ceux de Perrault et Lamothe, qui, tout en défendant leur position respective, parlent aussi des limites de la technique, de l'importance du témoignage et de la subjectivité revendiquée par les documentaristes du direct. Bref, des textes forts intéressants sur le cinéma ethnographique au Québec, et qui incluent la pensée de deux cinéastes qui ont contribué de façon significative au développement d'un cinéma québécois dit

ethnographique, en utilisant une éthique et une esthétique propres au direct. Dans le même registre, le chapitre « The indigenous other », tiré de l'ouvrage de Bill Marshall (2000, p. 239-262) aborde le sujet de la représentation autochtone dans les films québécois de fiction en situant ceux-ci dans un contexte social et politique. Même si le documentaire est quasi absent de l'analyse de l'auteur, il permet tout de même une comparaison entre deux genres différents (documentaire et fiction) tout en nous rappelant à l'ordre en ce qui a trait aux difficiles relations entre Blancs et Autochtones, relations qui se reflètent inévitablement à l'écran.

En ce qui concerne directement les autochtones dans leurs relations communautaires et leurs liens au territoire, un passage de l'article « La renaissance de l'identité Amérindienne dans l'espace québécois » de Marc-Adélar Tremblay (1989) a servi à définir le rôle du territoire par rapport à la construction de l'identité autochtone :

L'identité Amérindienne n'est plus branchée, comme ce fut le cas dans les années soixante-dix, sur un mode dévastateur, sur les valeurs et les coutumes de la société blanche nord-américaine. Elle est plutôt fondée sur des composantes idéologiques, politiques, économiques et familiales définies par les sociétés autochtones elles-mêmes. Cela veut dire que chacune des sociétés autochtones, vivant sur un territoire québécois, a pris conscience de sa spécificité, de son caractère distinctif et de la capacité de ses propres institutions d'encadrer les pratiques autochtones à l'aube du vingt et unième siècle. (p. 9)

Ensuite, le livre *L'héritage sacré des peuples Amérindiens* de Luc Bourgault (1985) nous aide à comprendre le lien qui existe entre le territoire et l'autochtone. Il exprime comme suit cette relation :

L'homme Rouge s'est toujours vu comme gardien et protecteur de la terre. C'est pourquoi nous voyons l'Amérindien face à un dilemme insoluble devant celui qui lui offre de l'argent pour ses terres. Il ne peut vendre ces terres parce qu'elles ne lui appartiennent pas et qu'il doit, selon la tradition de son peuple, garder et protéger le pays de ses ancêtres (p. 36).

Enfin, l'ouvrage *les Innus et le territoire* aborde, à partir d'une perspective territoriale, la relation de ce peuple algonquien avec l'univers et le sacré, ainsi que les enjeux actuels (politiques, économiques, culturels) liés à la gestion et la sauvegarde de leurs terres (Lacasse, 2004). Comme ce sujet (revendications territoriales, dépossession) est omniprésent dans la majorité des films à l'étude, cet ouvrage constitue un guide utile à la compréhension des enjeux actuels auxquels ont à faire face les peuples autochtones du Québec, en plus de nous faire comprendre comment l'histoire a joué en leur défaveur. Bref, une littérature sur les autochtones qui permet l'acquisition de connaissances de base sur ces peuples souvent méconnu et stéréotypé.

Voilà en somme les fruits de cette revue de littérature, à partir de laquelle de nouvelles questions de recherche ont émergé, soient :

- I. De quelle façon l'éthique et l'esthétique du cinéma direct participent-elles à une transformation de la représentation autochtone à partir de 1960?**
- II. Quel est le rôle des pratiques orales au cinéma (oralité primaire, secondaire, mixte, médiatisée) dans les documentaires de Proulx, Lamothe, Perrault et Desjardins ?**

3. Le Cadre opératoire

3.1 Le langage cinématographique et l'analyse filmique.

Le cinéma en général possède un langage qui, loin de s'être construit de façon spontané, a évolué avec le développement d'une technique et une esthétique (montage, prise de vue, numérisation de l'image) souvent relatives aux procédés expressifs appartenant à un genre ou à une époque. Par exemple, le cinéma militant soviétique (pensons ici à Eisenstein) et le docu-reportage utilisent le montage comme moyen de signification alors que d'autres genres, comme l'expressionnisme allemand (Murnau, Wiene) et le vidéoclip favorisent plutôt l'expressivité de l'image et que le burlesque américain (Keaton, Chaplin) se sert principalement de la logique narrative (Chevrier, 2005). De même, le cinéma de fiction dit classique et le cinéma documentaire, ainsi que toutes les sous-catégories adjacentes ou qui en découlent, jouissent d'un langage et d'un code qui leur est propre et qui nécessite un apprentissage. De là la nécessité de bien définir dès le départ les principaux termes qui sont utilisés pour l'analyse des films documentaires.

3.1.1 L'approche (éthique) des réalisateurs.

Au cœur de notre analyse se trouvent deux éléments qui s'influencent mutuellement : les procédés dits cinématographiques et l'approche des cinéastes, c'est-à-dire leur éthique de travail. D'abord, le mot éthique, simplement défini, concerne une « partie de la philosophie qui étudie les fondements de la morale » ou « l'ensemble des règles de conduite » (Larousse, p. 435). Le philosophe André Comte-Sponville (2006) opère quant à lui une distinction entre l'ordre moral de l'ordre éthique, en nous signalant

que la morale est ce que l'on fait par devoir et l'éthique est tout ce que l'on fait par amour. Cette dernière affirmation peut très bien s'appliquer aux méthodes employées par les documentaristes, qui, peu importe le degré d'objectivité à laquelle ils prétendent, font des choix (techniques, esthétiques) - conscients et inconscients - qui relèvent tout autant, peut-être même plus, d'une intuition que d'une morale, tout art représentant une forme de catharsis, un miroir où exprimer les passions et chercher à se définir. À cet égard, la notion de catharsis (du grec *Katharsis*, signifiant purification), dans le domaine des arts et du cinéma, se traduit ainsi :

La représentation dramatique des passions humaines joue le rôle d'une drogue qui expulse du corps le trop-plein de l'humeur, devenue nocive. La purgation des passions par l'imitation d'états d'âme se produit à deux niveaux: chez le héros, qui recherche un sens au déroulement de son destin; chez le spectateur (notamment d'une tragédie), qui considère avec pitié et terreur cet autre lui-même qu'est le personnage tragique et, ainsi, se trouve "purgé" de ses passions ou inclinations coupables. Depuis l'Antiquité, de nombreux écrivains, mais aussi auteurs de théâtre, peintres et, plus récemment, cinéastes ont utilisés la catharsis comme moyen d'explorer les passions humaines et les désirs chimériques qui sommeillent en chacun de nous. (Claeyssens, 2009, p.1).

L'éthique sera donc vue comme manifestée dans les approches adoptées par les cinéastes, qui, selon leurs motivations profondes (le cinéma comme outil de propagande, miroir social, objet d'exploration), utiliseront les techniques mises à leur disposition pour illustrer le plus fidèlement possible un point de vue, le leur ou celui des protagonistes.

3.1.2 Le cinéma de fiction, le documentaire et le direct

Ces trois termes ont été partiellement définis dans la section précédente, il s'agit donc de compléter ces définitions en ajoutant des éléments qui permettront une compréhension plus claire et plus large de ces concepts, tout en essayant de corriger

certains malentendus ou mythes qui persistent à leur endroit. D'abord, la fiction, selon la définition de Littré (1871) est une « invention de choses fictives », c'est-à-dire non réelles, tandis que le documentaire est ce « qui a un caractère de document » (Gauthier, 2003, p. 12). En transposant ces définitions assez larges au cinéma, on associe naturellement les films de fiction à la fabulation, au récit, au roman, au théâtre et au poème épique tandis que les films documentaires sont rattachés à l'histoire, à la sociologie, à l'ethnographie et à la connaissance scientifique (p. 12). À ce sujet, Marsolais (1997) rapporte que : « les dictionnaires désignent le film documentaire comme un film *instructif*, ou à but didactique, et qui a un caractère de document, par opposition au film de fiction qui ne chercherait qu'à *distraindre* » (p. 217). Or, cette catégorisation limitée des termes fiction et documentaire a incité certains spécialistes, dont Gauthier, à réviser ces définitions en précisant que « tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin » (p. 4). Autrement dit, aucun film ne peut se considérer comme entièrement fictionnel ou au contraire, rigoureusement documentaire. Le simple fait de projeter des images (découpées et montées) sur un écran ne peut se comparer à l'expérience vécue, tout film contient donc une part de fiction. De même, certains films fictionnels arrivent à se rapprocher davantage de la réalité et atteindre de façon significative la psyché du spectateur en utilisant des éléments de fiction qui s'inspirent d'un moment vécu, comme par exemple le film *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. À cause d'une certaine lâcheté dans la définition de ces concepts, le documentaire a hérité de tous les genres qui semblaient ne pas convenir à la fiction : le cinéma expérimental, l'essai, le poème, le

reportage (Marsolais, 1997, p. 171). Ayant obtenu ses lettres de noblesse (c'est-à-dire une appellation officielle) avec *Nanook of the North* (1922), le documentaire évolue avec les années, et trouve, avec l'arrivée du cinéma direct une nouvelle voie d'accès au réel :

Le documentaire contemporain, associé au cinéma direct apparu à la toute fin des années 50 et début des années 60, a permis de clarifier à nouveau les enjeux et de balayer le caractère artificiel du documentaire père qui s'était développé depuis quelques années, notamment en faisant naître la signification du film non pas à l'aide d'un commentaire extérieur mais des sujets filmés mêmes, en interprétant leur propos et leur image avec des moyens proprement cinématographiques (Marsolais, p. 217).

Nommé tour à tour cinéma-vérité, cinéma vécu (en ce qui a trait au cinéma de Perrault) et cinéma direct, c'est finalement cette dernière appellation qui demeurera la plus utilisée, à cause de sa relative neutralité. La définition du direct selon Marsolais¹ reste la plus pertinente, on peut cependant mentionner l'apport de Marcorelles qui déclare que « le cinéma direct, à son plus haut degré d'achèvement, est un regard doublement passionné jeté sur la vie : par le tournage et par le montage, qui sont indissolublement liés » (p. 35). De même, sur l'importance de la technique, il affirme que :

Le cinéma direct n'a de sens que si l'on emploie les caméras et le support 16 mm [...] Plus même qu'une technique, le 16 mm est un état d'esprit, la respiration naturelle d'un art revivifié au contact du monde réel. Avec lui, le cinéma et son histoire peuvent recommencer (p. 33).

Ces deux théoriciens indiquent clairement que le direct est d'abord une technique (son et image synchrones) de laquelle émerge une nouvelle approche du réel, qui place les techniciens (et donc le spectateur) au milieu de l'action. Le direct ne prétend pas

¹ En p. 15 de ce document

apporter la vérité sur un plateau d'argent mais tente du mieux qu'il peut de se rapprocher de la réalité, en filmant les gens, leur parole, leur vécu et en intégrant parfois des images d'archives (*Un pays sans bon sens*, 1979) et des scènes de fiction (*Mémoire Battante*, 1983). Même si quelques critiques, dont André Parente, s'opposent aux définitions de Marsolais et de Marcorelles sur le direct, celles-ci ont été retenues à cause de leur exhaustivité et leur justesse.

3.1.3 Les codes d'expression du cinéma direct.

Comme il a été mentionné à quelques reprises, le cinéma direct est intimement lié aux techniques qui ont contribué à le définir. L'évolution de la caméra, du magnétophone et de la sensibilité de la pellicule a permis aux techniciens de se rapprocher des gens et de filmer une communication véritable, dans un environnement naturel. Or, comme le mentionne Michel Brault dans l'ouvrage de Marsolais, la technique est un moyen et non une fin, « il faut la démystifier pour qu'elle ne soit plus rien, pour en arriver à quelque chose de bien plus important, qui peut se nommer communication, contact avec les gens, afin de leur permettre de s'exprimer par l'intermédiaire du film » (Marsolais, 2007, p. 326). Quelques codes et procédés cinématographiques ont été identifiés et choisis en fonction de leur importance (conséquence sur la représentation et un rapport avec l'éthique du cinéaste) pour les fins de l'analyse filmique.²

² Voir en annexe 1 le glossaire (définition) de quelques termes propres au cinéma.

La caméra participante et non participante

La synchronisation du son et de l'image réalisée grâce au développement de la caméra et du magnétophone (matériel plus ergonomique, format 16 mm pour la caméra) demeure le fondement sur lequel plusieurs spécialistes (Marcorelles, Ruspoli) se sont appuyés pour définir ce mouvement à ses débuts. Au-delà de l'objet comme tel, la caméra est là avant tout pour servir une vision, une éthique, celle du cinéaste en quête d'un mouvement ou d'un plan qui traduira le plus fidèlement possible ce qu'il voit ou ce qu'il cherche à montrer au spectateur. Pour Pierre Perrault (1995), la caméra est d'abord cet objectif qui capture la lumière, « génère la pensée et magnifie la mémoire elle-même » (p. 16). La caméra chez Perrault est toujours au centre de l'action, prête à capter en plan rapproché ou en gros plan un regard qui cherche à se souvenir du temps passé ou à saisir la traversée de la rivière d'une harde de caribou, alors qu'elle se fait plus discrète chez d'autres. Arthur Lamothe, par exemple, préfère garder une certaine distance entre la caméra et ses protagonistes. Selon Marsolais, la typologie du cinéma direct est établie en fonction de ce « degré de participation de la caméra » (p. 173). La caméra peut alors être absente ou dissimulée, lorsque le cinéaste veut s'assurer que la caméra ne modifiera en aucun cas le comportement des sujets filmés, par exemple lors d'études de cas cliniques en psychiatrie, ou comme ce fut le cas pour la série *Candid Eye*³ (1958-1960), qui avait recours à la prise de vue à l'improviste, « sous prétexte de ne pas troubler le phénomène observé » (p. 85). Or, la caméra absente n'est utilisée qu'en cas d'exception, nous

³ La série *Candid Eye*, qui compte une quinzaine de courts métrages, a été réalisée par une petite équipe de cinéastes anglophones et francophones de l'ONF pour la télévision, sous la direction de Tom Daly. La prise de vue à l'improviste et l'utilisation d'un téléobjectif étaient de mise pour ces documentaires expérimentaux qui précéderent le direct (Marsolais, p.85).

précise Marsolais, « car c'est son honnêteté qui fixe en définitive les limites de la moralité » (p. 174). En général, la méthode de la caméra présente est la plus courante et se divise en deux catégories : la caméra participante et non participante. La caméra non participante filme ouvertement les gens en restant toutefois discrète. Elle vise à restituer de façon objective les événements sans s'immiscer au cœur de l'action. Enfin, pour être définie comme non participante, la caméra ne doit avoir aucune prise sur le comportement et l'évolution des personnes ou phénomènes filmés et elle ne doit pas influencer le cours de l'action (p.175). Au contraire, la caméra participante fait partie d'une catégorie plus ouverte,

[...] fondée sur le pouvoir exercé par la caméra à modifier à des degrés divers le comportement des gens filmés, voir d'intervenir sur le déroulement de l'action, selon un éventail de possibilités fort diversifiée [...] Cela suppose une aussi une participation effective et consciente des gens concernés à la réalisation du film (p. 184-185).

La caméra devient alors un outil stratégique pour le cinéaste qui peut l'utiliser pour stimuler des situations et même inspirer les confidences des personnes filmées. Le cinéma perraldien offre des exemples percutants et diversifiés des effets possibles de la caméra sur le comportement des protagonistes. Dans *La bête lumineuse* (1983), le protagoniste Stéphane-Albert Boulais, conscient de la présence de la caméra et déterminé de bien paraître devant celle-ci, profite d'une pause entre deux prises pour se cacher dans les toilettes et mémoriser un texte qu'il a écrit afin de briller devant les projecteurs (Boulais, 1985, p. 14). À propos de son expérience avec la caméra et le magnétophone, Stéphane-Albert écrira : « C'est étonnant ce qu'un magnétophone et une caméra peuvent déclencher, ils font de nous des oracles, des pythies, des prophètes, et

l'on se sent investi de toutes les vérités, qui devenaient malheureusement vite redondantes [...] » (p. 14). Par ailleurs, dans *Pour la suite du monde* (1963), la présence de la caméra placée selon lui au mauvais endroit, incite le protagoniste Léopold Tremblay à demander au caméraman de se déplacer pour que l'on puisse voir son compagnon Alexis. Il participe ainsi à la mise en scène de l'action, la caméra étant devenue un objet apprivoisé qui, à la limite, devient elle-même un protagoniste. De même, Marsolais poursuit sa réflexion sur la caméra participante en établissant des distinctions fondées sur le degré de participation et la place de la caméra. Nous retiendrons, pour les fins de l'analyse, les deux types suivants :

1. Le document fondé sur la parole : la parole des protagonistes est au premier plan, elle est utilisée pour cerner la réalité humaine ou celle d'une situation spécifique. C'est le cas pour *Mémoire Battante* (1983) de Lamothe et *Le peuple invisible* (2007) de Desjardins.

2. Le document fondé sur l'action et la parole vécues : la parole et l'action s'influencent mutuellement, la dernière plaçant les protagonistes dans un contexte propre à inspirer les confidences et les révélations, « une action qui libère une parole intensément vécue » (p. 201). C'est le cas pour l'ensemble du cinéma de Perrault, dont le film *Le goût de la farine* (1977).

Enfin, toujours en relation avec la caméra, le choix de filmer en préconisant certains plans ou prises de vue exerce également une influence considérable sur le résultat final et l'interprétation du spectateur.⁴ Par exemple, la décision de ne jamais utiliser de gros

⁴ Voir annexe 1 pour une description de l'échelle des plans et des mouvements d'appareil

plans lorsqu'il filme le visage des aînés (chamans) est en étroite rapport avec l'éthique d'Arthur Lamothe, qui voue un grand respect aux traditions autochtones. Or, l'analyse des techniques jouant un rôle plus ou moins secondaire dans cette recherche, seulement quelques plans et mouvements d'appareils ont été retenus après avoir été identifiés comme étant indispensables, parce qu'ils sont en lien étroit avec l'éthique des cinéastes et qu'ils modifient de façon importante la représentation observée. Pour conclure cette section sur la caméra, il est bon de mentionner certains éléments en résonance avec la caméra qui ont été omis de cette section, par exemple l'angle de prise de vue et le cadrage, ces derniers ayant une influence moindre sur l'analyse. De même, au niveau de la technique, l'éclairage utilisé pour tous les films analysés est majoritairement un éclairage naturel, nul besoin donc de s'étendre sur cet aspect.

3.1.4 Le montage

Notion fondamentale qui « détermine tout le sens de la pratique cinématographique » (Marsolais, p. 213), la question du montage dans le cinéma documentaire a suscité de nombreuses controverses, certains critiques le percevant comme une façon de mettre à nouveau en scène les protagonistes du film et de manipuler le sens du récit. Étant considéré comme une partie importante du langage narratif, nous avons toutefois cru bon le séparer de la section narration pour l'inclure dans les codes d'expression, principalement parce que nous tenons à le dissocier des pratiques orales, dont la narration verbale, qui sera définie un peu plus loin dans ce travail. Pour en revenir au montage, alors que certains cinéastes sont adeptes de ce que l'on appelle le *montage roi* (le montage est au premier plan, il dirige le récit) d'autres ont plutôt

tendance à favoriser le *non-montage* (le moins d'intervention possible). Dès ses débuts, le documentaire développe différentes approches au montage, comme nous le montrent Vertov et Flaherty. Alors que le montage de Vertov était vu comme « une opération mécanique consistant à mettre bout à bout des fragments de pellicule » (Marsolais, p. 23) Flaherty « accorde une attention toute spéciale au montage, en ce sens qu'il cherche à communiquer avec efficacité, mais en la trahissant le moins possible, la réalité approchée avec circonspection » (p. 30). Selon le professeur Stéphane-Albert Boulais (1985), dans le cinéma direct : « Les significations prennent leurs formes définitives sur la table de montage, le cinéaste crée le sens, c'est un démiurge » (p. 33). Pour sa part, Perrault considère que :

Le montage est une nécessité à laquelle on se soumet d'une certaine façon. Le film se monte tout seul dans la mesure où nous sommes disponibles à ses sollicitations. Le récit, qui n'est pas nécessairement dramatique, se dissimule dans le métrage et ne demande qu'à se révéler, qu'à se dégager de la continuité du discours (image et son) contenu dans la transcription. Il ne faut surtout pas lui forcer la main (Warren, 2006, p. 78).

Yves Lever propose quant à lui deux fonctions au montage :

La première fonction du montage relève de la narration : il ordonne la succession des plans dans l'ordre qui assure la saisie, par le spectateur, de l'histoire racontée ou il détermine la suite et le sens des interventions dans un film basé non sur une histoire, mais sur des témoignages et des démonstrations. En second lieu, le montage devient créateur. Même dans le film narratif, la juxtaposition de deux plans dans un ordre bien précis apporte des renseignements ou du sens que la simple somme des plans n'apporte pas [...] (p. 101).

En ce qui nous concerne, nous avons cherché à identifier le type de montage utilisé dans chaque documentaire ainsi que l'effet qui en résulte. Par exemple, un montage

chronologique (où l'ordre des événements est respecté) donne à voir aux spectateurs un récit qui pourrait être compris tout autrement si quelques plans de la fin étaient par exemple déplacés au début. De la même façon, un montage alterné (juxtaposition d'actions simultanées) ou parallèle (juxtaposition d'actions éloignées dans le temps ou dans l'espace) permet une lecture différente du récit en orientant le regard du spectateur et en modifiant sa compréhension des événements. Perrault utilise le montage alterné dans *Un pays sans bon sens* (1971), un documentaire sur les préoccupations politiques du Québec et sur la question de l'appartenance au pays, pour assembler les différents morceaux de réel afin de servir la vision du poète et «simplifier la compréhension tout en clarifiant la complexité inhérente à la recherche idéologique personnalisée du citoyen québécois de la décennie 70» (Desjardins, 1980, p. 28). Comme quoi le montage renvoie souvent à cette part de subjectivité du cinéaste qui sacrifie parfois une image au profit d'une quête de sens qui se rapproche peut-être davantage du réel.

3.1.5 Les pratiques orales dans le cinéma documentaire

Dès ses débuts, le cinéma ne fut pas, comme on le croit, muet, mais bien un *cinéma oral*, pour reprendre les termes de Germain Lacasse (2000). En effet, ce cinéma des premiers temps, commenté, expliqué, traduit et adapté au contexte local par un bonimenteur (ou conférencier), relevait d'abord de la parole et de la performance, faisant du spectacle cinématographique une expérience collective vivante. Au Québec, la culture du boniment (l'art du bonimenteur) connaît une immense popularité au début du vingtième siècle et survit plus longtemps qu'ailleurs, dix ans environ après l'arrivée du parlant. Cet engouement pour le boniment s'explique en partie par la prise en charge du

cinéma par les institutions théâtrales, les comédiens bonimenteurs étant extrêmement appréciés de leur public, et par le fait que la plupart des films projetés provenaient de l'extérieur, le bonimenteur devant alors adapter le récit au contexte local. De plus, pour le peuple québécois culturellement minoritaire, le boniment s'avère une pratique de résistance, d'affirmation et même de survie culturelle, comme l'explique Germain Lacasse :

Le cinéma oral, en tant que médium, constitue donc un lieu privilégié, et non pas obligé, pour l'expression et l'affirmation de sensibilités culturelles minoritaires, qui trouvent dans le dispositif du cinéma bonimenté une manière d'aborder les discours hégémoniques qui leur sont imposés et dont l'élaboration leur échappe habituellement [...] Ces pratiques démontrent une volonté délibérée de résister à l'institutionnalisation des formes cinématographiques et à leurs discours (Cinéma et Oralité, 2007, p. 2).

Cela dit, même après la disparition du bonimenteur, le cinéma québécois (et plus particulièrement le documentaire) demeure fondamentalement un cinéma oral, que ce soit à travers des conférences organisées autour des films (les représentants de l'ONF), par un commentaire prononcé en direct (les prêtres-cinéastes), par l'utilisation du commentaire en voix *off*, (généralement utilisé dans le documentaire traditionnel), ou par des moyens techniques (oralité médiatisée) cherchant à recréer la médiation du bonimenteur. Plus que tout autre aspect, l'oralité présente sous toutes ses formes, tient une place centrale dans chaque documentaire analysé. De là l'importance de bien en comprendre les particularités, afin d'éviter toute confusion possible au niveau des définitions.

Oralité primaire, secondaire, mixte et médiatisée

La première forme d'oralité, la plus pure parce que réalisée *in presentia* et de façon immédiate, est ce que Paul Zumthor (1983) nomme l'oralité primaire. Caractérisée par une absence de contact avec l'écriture, l'oralité primaire se manifeste par exemple par la transmission des mythes et légendes dans les sociétés primitives n'ayant eu aucune fréquentation avec le texte écrit. La tradition orale des peuples autochtones fait partie de cette catégorie. Cette forme d'oralité (primaire) est bien entendu absente au cinéma. La performance improvisée du bonimenteur est ce qui se rapproche le plus d'une oralité mixte, c'est à-dire une oralité « qui coexiste avec une prémisse d'influence de l'écrit (sociétés à fort taux d'analphabétisme) » (Bouchard, 2008, p. 86). Le contexte social du début du vingtième siècle justifie cette présence du bonimenteur qui, même après l'arrivée des intertitres, était mandaté pour lire et mettre en contexte le récit. L'oralité secondaire est celle qui se recompose à partir de l'écriture. C'est la situation dans laquelle nous vivons. Comme l'oralité primaire, celle-ci « suppose un sens du collectif, mais dans des communautés infiniment plus grandes, le *village global* de Marshall McLuhan » (Lacasse, p. 60). Enfin, l'oralité médiatisée mécaniquement est celle qui suscite davantage notre intérêt, parce qu'étant différée dans le temps et/ou dans l'espace par les médias que sont la radio, la télévision, la cassette audio et vidéo, le multimédia (internet), elle est celle qui concerne directement le cinéma. En ce qui concerne le direct, Lacasse mentionne l'omniprésence de la caméra mobile qui se substitue au regard et à la parole du cinéaste, et devient par le fait même ce bonimenteur qui oriente le regard du spectateur «vers les lieux et les protagonistes que privilégie l'auteur, dont le discours demeure toujours perceptible» (Boulais, 2007 p. 49). De même, l'absence lors de la

projection, des protagonistes qui participent en se racontant eux-mêmes, « via la complicité des cinéastes », à la création d'un film constitue un exemple d'oralité médiatisée, c'est-à-dire qui suppose « une séparation spatio-temporelle du contexte d'émission et de réception » (Bouchard, p.84). Pour conclure ce sujet, la souplesse des dispositifs d'enregistrement contribue aussi à l'élaboration d'un nouveau discours, en brouillant la ligne de démarcation qui sépare ce qui appartient au monde intradiégétique de tout ce qui se trouve normalement à l'extérieur. Par exemple, le cinéaste ou les techniciens peuvent très bien signaler leur présence à l'écran, un protagoniste peut lui aussi commenter le déroulement du tournage à l'écran et faire ressentir sa présence ailleurs que dans la diégèse, ce qui n'est pas le cas pour le documentaire traditionnel ou le reportage.

La narration filmique

Depuis ses origines le cinéma raconte des histoires, suivant le fil tissé par le roman et l'action déployée par le théâtre pour cultiver un langage qui lui est propre. Loin de se restreindre à une narration de type oral, l'énonciation filmique passe d'abord par la représentation et la monstration.⁵ Alors que les deux premières décennies du cinéma sont celles de l'attraction et de la monstration, les créateurs de cette époque (Méliès, Griffith, Porter) contribueront à la croissance et à l'épanouissement d'un langage narratif, en

⁵ **Monstration, monstrateur** : chez A. Gaudreault, acte de montrer, par opposition à narration qui est un niveau second d'organisation. La monstration, notion inspirée de la *mimesis* de Platon (*cf. diegesis*), c'est-à-dire la représentation des personnages en actes, ne relève pas du montage, mais de l'étape du tournage ; on qualifiera donc ainsi tout ce qui relève du profilmique comme la mobilité des objets représentés (en elle-même porteuse de narrativité) dont l'existence est le simple résultat de la succession de photogrammes propre à la mécanique cinématographique. L'instance qui se trouve à l'origine de cette représentation sera nommée « monstrateur ».

www.unil.ch/webdav/site/cin/shared/Definitions.pdf

juxtaposant le micro-récit que constituait alors un film à d'autres plans autosuffisants. Ainsi naquit le montage. Le narrateur premier d'un film est en quelque sorte un narrateur virtuel, une présence invisible qui tourne les pages de l'histoire pour les spectateurs et dirige leur regard à l'aide de procédés proprement cinématographiques, à commencer par le montage. Sans vouloir diminuer l'importance de cette instance narratrice fondamentale, nous avons choisi dans le cadre de cette recherche, de reléguer au second plan les dimensions visuelles des structures narratives pour nous concentrer sur l'aspect oral, et plus spécifiquement verbal de cette narration.

Le narrateur verbal

Succédant au bonimenteur, le narrateur verbal est, dans un premier temps, cette instance présente à l'extérieur (narrateur hétérodiégétique) ou à l'intérieur (narrateur homodiégétique) du récit qu'il raconte, et dont la fonction première est de communiquer au narrataire des informations qui guideront sa lecture des images (fonction métanarrative). Dans le cinéma documentaire classique, le narrateur verbal a comme rôle principal celui d'expliquer et de décrire les images puisées au réel avec un degré d'objectivité élevé. En général, dans le documentaire, le narrateur n'est pas un protagoniste de l'histoire qu'il raconte, il est plutôt ce témoin oculaire ou cette voix omnisciente qui commente l'action. Ce commentaire se fait traditionnellement en voix *off*, c'est-à-dire une voix qui est émise par un narrateur n'apparaissant pas à l'écran, à l'opposé de la voix *in*, qui appartient à un protagoniste ou narrateur intradiégétique (à l'intérieur de la diégèse, du récit). Le commentaire en voix *off* peut être prononcé soit par un émetteur absent de l'image mais qui fait partie de la diégèse, soit par un émetteur

présent à l'image mais qui ne parle pas à l'écran ou, comme c'est souvent le cas pour le documentaire classique, par un émetteur qui ne fait pas partie de l'histoire.⁶ Michel Chion (1982) a approfondi cette notion de la voix *off* avec l'acousmètre, ou voix acousmatique, cette voix sans corps « qui est à la fois hors champ, donc pour le spectateur, en-dehors de l'image, mais en même temps il est dans cette image de derrière laquelle il provient [...] Comme si la voix rôdait à la surface, à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer » (p. 28). Avec les innovations techniques du cinéma direct, cette posture de la voix *off* souveraine change dramatiquement, comme l'explique

Michèle Garneau :

Ce qui est touché principalement, voire considérablement miné par cette nouvelle puissance cinématographique, c'est le pouvoir de la voix *off*. On peut même considérer sa destitution comme le trait le plus remarquable des premiers documentaires québécois. La voix *off* est destituée au profit d'une parole populaire qui constitue désormais le tout – et la finalité – de l'énonciation documentaire. La révolution est carnavalesque : des actes de parole, issus du bas, viennent détrôner la Voix venue d'en haut, et établir le règne d'une véritable énonciation collective. En d'autres termes : Dieu n'est plus l'auteur des documentaires, mais le peuple. C'est lui désormais qui se raconte (p. 128)

Or, si la parole donnée au peuple est désormais l'apanage du direct, cela n'implique pas pour autant la disparition totale du commentaire en voix *off*. On la retrouvera, dans le cinéma de Perrault, déterritorialisée de son corps d'origine (la voix d'un protagoniste) et juxtaposée à de nouvelles images, tandis qu'Arthur Lamothe (*Mémoire Battante*, 1983) et Richard Desjardins (*Le peuple invisible*, 2007) utiliseront leur propre voix pour relater et surtout critiquer les événements en cours, sans oublier ce dernier documentaire de Perrault, *Cornouailles* (1994), où le cinéaste prête pour la

⁶ <http://lettres.ac-dijon.fr/cinema/cine4.htm>

première fois sa voix au commentaire qui réunit cinéma et poésie. Dans le même ordre d'idées, selon Vincent Bouchard (2008), l'introduction de nouvelles formes de commentaire (dont le commentaire homodiégétique, présent à l'intérieur du récit) dans le direct transforme la relation des spectateurs avec le film :

C'est à ce niveau que réside l'intérêt et l'originalité des nouvelles formes de commentaires : elles permettent, ou du moins facilitent, l'appropriation du film par les spectateurs, en établissant un lien entre la réalité filmée et celle de la projection [...] Le commentaire est toujours présent, mais ce n'est plus une voix omnisciente, mais un guide pour le spectateur, l'interface entre la réalité filmée et celle du spectateur. En quelque sorte, cette voix bonimente les images. Évidemment, la prestation n'est pas réalisée en direct, mais enregistrée sur la pellicule. Cependant, elle joue un rôle semblable, facilitant l'appropriation par le spectateur de l'œuvre cinématographique. (p. 84)

Enfin, Michèle Garneau (1997) rajoute, à propos de la narration propre au direct, que les modes épiques (où l'énonciation est subjective) et lyriques (énonciation mi-subjective, mi-objective) prédominent, et affirme à propos des films de Perrault :

Il s'agit de monumentaliser, ou encore de rendre épique quelque chose qui n'existe pas encore, une mémoire qui oscille entre le silence, l'amnésie, la honte, une mémoire populaire que seuls les récits oraux reconstitueront [...] Toute l'entreprise de Perrault est de trouver, ou encore de susciter des situations qui profitent à la narration (p. 241, p. 253).

Il est possible de généraliser cette affirmation à d'autres cinéastes du direct qui utiliseront une narration où se chevauchent subjectivité et objectivité, par exemple Gilles Groulx dans *Golden Gloves* (1961) et Claude Jutra dans *À tout prendre* (1963). Dans le même registre, les termes *médiation* et *médiateur* sont utilisés à quelques reprises et font allusion à cette intervention à priori neutre, indépendante et impartiale d'un tiers

(médiateur) qui devient un intermédiaire dans les relations. C'est le cas par exemple du missionnaire Alexis Joveneau dans *Le goût de la farine* (Perrault, 1977), qui agit à titre de médiateur entre les autochtones et les protagonistes québécois. Le terme médiation n'est donc pas utilisé dans le sens juridique mais bien dans un sens plus large, qui renvoie à l'étymologie du mot, du latin *medulla* qui désigne le centre, la moelle, et qui suggère une intervention qui, dans le cadre de cette recherche, n'est pas nécessairement neutre ou impartiale.⁷

3.1.6 Les autochtones et le territoire

À l'aide des outils fournis par l'analyse filmique, nous cherchons à examiner de plus près les images lointaines et plus récentes, de luttes acharnées et de vérités innommables, qui ont été véhiculées par le cinéma à propos des autochtones. En regardant de plus près les différentes appellations données à ces peuples à travers le temps, à partir des termes de Sauvage et d'Indien, puis Indien d'Amérique (ou Amérindien) et finalement Autochtone et Premières Nations, nous pouvons y voir les indices d'une évolution certaine. Les termes Autochtones, Amérindiens et Indiens seront ainsi utilisés tout au long de cette recherche (ces formulations étant présentes dans un ou l'autre des documents consultés) pour désigner les membres des Premières Nations du Canada. Le mot autochtone, qui signifie simplement *originnaire du pays qu'il habite*, est un terme largement utilisé et compris de tous, sans oublier inclusif de tous les peuples autochtones constitutionnellement reconnus, c'est-à-dire les Indiens inscrits, les Métis et

⁷ Dictionnaire scientifique en ligne, techno-net, consulté le 22 mars 2009 à : <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=10635>

les Inuits (Larousse 2006, p. 124). Or, la définition du vocable Amérindien cerne davantage la réalité de ceux que l'on a longtemps appelés Indiens, en énumérant les faits et défis qui entourent leur existence :

Ils sont encore fréquemment confinés dans des réserves après avoir subi les conséquences de la colonisation (massacres, maladies, dissension interne, exploitation économique, maintien dans des statuts juridiques inférieurs). Ils font aujourd'hui valoir leurs droits pour la reconnaissance et la préservation de leur territoire (Larousse, p. 1158).

De fait, ce qui caractérise l'ensemble des documentaires analysés, c'est ce thème qui revient comme un leitmotiv : le territoire, ce dernier pouvant être identifié comme la terre ancestrale des peuples autochtones ou tout simplement comme une étendue de terre occupée par un groupe d'humains. Une autre définition intéressante du territoire provient du livre de Jean-Jacques Simard, *La réduction, l'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui* (2003). Il y décrit ainsi le rapport de l'homme au territoire : « Si la terre et le milieu écologique sont des réalités naturelles, le territoire est toujours un fait d'économie et le pays, un fait de culture [...] Je nomme «territoire» l'espace social produit selon le procès historique d'appropriation matérielle du monde » (p.140). Pour les autochtones, le mot territoire évoque ce lieu physique mais aussi spirituel, lieu de la chasse jadis indispensable à leur survie, où se promènent les esprits humains et animaux, et où une géographie particulière a participé au façonnement d'une pensée et d'une culture spécifique à chaque clan. Enfin, Michèle Garneau (1997), reprenant la pensée de Perrault, affirme que le discours est aussi territoire, « au sens où il peut enfermer quelqu'un ou le libérer» (p. 250). À travers l'analyse, nous chercherons à déterminer quelle est la place (entendue aussi comme territoire) accordée aux autochtones dans

chaque documentaire, en regardant par exemple si on leur donne la parole et si oui, à quelle fréquence ? Sont-ils les protagonistes centraux du film ou tiennent-ils un rôle secondaire ? Sont-ils filmés sur leur territoire ou à l'extérieur ? Les cinéastes utilisent-ils la présence d'un médiateur pour favoriser les échanges ? Et enfin, quel message ressort-il de leur discours ?

4. La méthodologie

4.1 L'analyse qualitative de contenu

La méthode de recherche adoptée pour ce projet est l'analyse qualitative de contenu thématique. Puisqu'il existe déjà une littérature abondante sur le sujet et qu'il s'agit ici d'une recherche de type qualitatif, l'analyse de contenu s'avère la méthode la plus pertinente pour ce projet, car elle suppose « que tout document, toute production enregistrée peut être soumise à cette technique d'analyse » (Bonneville et al. p. 195). De plus, comme il s'agit d'une démarche exploratoire qui implique un premier défrichage, l'utilisation de documents de référence s'est avérée essentielle, entre autre pour comprendre et définir les concepts de base et aborder le langage cinématographique. L'analyse a permis d'identifier un certain nombre d'éléments dans les films ayant une répercussion sur leur réception, par exemple, le choix de narration, les différentes focalisations, le découpage de l'espace, l'articulation du temps et le montage. Enfin, l'analyse a permis de confirmer la présence d'une adéquation entre la technique et le contenu des films choisis. Les documents énumérés dans la section *recension de littérature* ainsi que les termes définis dans la section précédente ont servi de base à l'élaboration de notre grille d'analyse ayant pour objectif de :

1. Faire une comparaison pertinente entre les approches choisies par les quatre cinéastes;
2. Identifier les différents enjeux esthétiques se référant principalement à l'oralité ;
3. Déterminer en quoi l'éthique et l'esthétique du cinéma direct ont contribué à façonner un regard neuf sur les autochtones.

4.2 Le corpus

Afin de répondre aux questions de recherche, un corpus constitué de quatre films documentaires a été sélectionné parmi l'œuvre de Proulx, Perrault, Lamothe et Desjardins. Ces documentaires ont été choisis en fonction de critères spécifiques, en correspondance avec les questions posées. D'abord, le premier critère se rapporte à la pertinence au sujet, c'est-à-dire que tous les films devaient aborder la question de l'autochtone et de son lien au territoire. Ensuite, tous les documentaires devaient être réalisés par des cinéastes non autochtone ou d'origine européenne (d'où l'idée de proposer le regard du colonisateur sur le colonisé) et mettre en situation des autochtones vivant en territoire québécois, préférablement sur des réserves. Les films choisis devaient représenter chacun une décennie différente, l'intérêt étant ici la comparaison et l'évolution du traitement d'un même sujet par des cinéastes à différentes époques. Plus spécifiquement, il est question de comparer la représentation de l'autochtone dans le documentaire québécois avant l'arrivée du cinéma direct (1900-1960) et après (1960-2007). Enfin, dans la mesure du possible, les films devaient présenter des approches différentes ou du moins diversifiées au niveau des choix techniques et esthétiques, particulièrement en ce qui a trait à l'oralité et ses multiples composantes, afin de démontrer que l'arrivée des nouvelles techniques du cinéma direct, (et particulièrement

les pratiques orales) a modifié la façon de représenter l'autochtone. Suite au visionnement d'une dizaine de documentaires, voici ceux qui répondaient aux critères de sélection :

- 1- *En pays Neufs* (1934) de Maurice Proulx
- 2- *Le goût de la farine* (1977) de Pierre Perrault
- 3- *Mémoire Battante* (1983) d'Arthur Lamothe
- 4- *Le peuple invisible* (2007) de Richard Desjardins et Robert Mondérie

4.3 La grille d'analyse

La grille d'analyse, présentée à l'annexe 2 sous forme de quatre tableaux, se veut un résumé condensé des concepts définis dans la section précédente. La grille a été élaborée principalement à partir d'exemples fournis dans l'ouvrage d'Yves Lever (1992) à propos des modes d'analyse filmique, ainsi qu'à l'aide des concepts retrouvés dans le livre de Marsolais (1997) sur le cinéma direct, sans oublier les nombreux textes sur les divers aspects de l'oralité au Québec. Loin d'être exhaustive, la grille a tout de même fournis les matériaux de base indispensables à l'analyse ainsi que quelques pistes qui ont contribué à approfondir l'examen des données. Bref, elle est le point de départ d'une analyse qui a voulu dépasser le cadre restreint de l'outil pour explorer plus aisément toutes les avenues qui s'offraient à nous, dans le but de présenter des résultats qui sortaient des sentiers battus.

5. Résultats et analyse

5.1 *La représentation des autochtones dans le documentaire de 1930 à 1960.*

5.1.1. La réalité documentaire au temps du muet

Le cinéma au Québec est l'héritier d'une longue tradition documentaire, depuis l'arrivée du cinématographe en sol québécois en 1896 jusqu'à ce jour. Or, si on prend note de quelques productions marginales réalisées au Québec avant 1930, la majorité des films projetés sur les écrans canadiens au temps du muet proviennent de l'étranger, principalement des États-Unis et de la France. Le contrôle américain sur la diffusion pancanadienne atteint son apogée en 1915, alors que la guerre fait rage, éliminant toute compétition européenne (Lever, p. 42). Jusqu'en 1938, année de création de l'Office National du film, l'industrie américaine impose au public québécois un répertoire principalement constitué de longs métrages de fiction mélangeant les genres : burlesques (*The gold rush*, Chaplin, 1925), drames (*Saved from the Harem*, Melville, 1915), reconstitutions historiques et westerns (*The covered wagon*, Cruze, 1923) (Lever, p. 42). Ces films, présentés pour la plupart sans intertitres bilingues, jouissent parfois d'une présentation d'un bonimenteur, mandaté pour traduire et interpréter les œuvres étrangères afin de leur donner une saveur locale (Lacasse, 2000). Par ailleurs, ce n'est qu'une minorité de films qui profite de ce traitement, la machine hollywoodienne ayant tôt fait d'envahir l'imaginaire québécois et d'encourager l'homogénéisation des cultures par l'intermédiaire d'une narration qui absorbe le spectateur dans la diégèse (modèle narratif linéaire) et par la construction d'un univers de rêve (*star system*) auquel le public cherche à s'identifier. Le film américain classique se caractérise en partie par ce « type d'énonciation abstraite cachant les traces de sa production » ainsi que par une mise en

scène qui favorise une délimitation de la dichotomie bien/mal chez ses protagonistes et l'utilisation répétitive de stéréotypes pour les représenter (Lacasse, 2007). À cet égard, l'image des autochtones, telle que diffusée dans les premières décennies du cinéma (pour la plupart) dans les films américains n'échappent pas à cette règle ; l'Indien y est présenté comme un être sauvage, primitif et bien souvent débridé, qui n'hésite pas à assassiner sauvagement l'ennemi (l'homme Blanc et autres rivaux) en le scalpant ou en le criblant de flèches. Il peut aussi être envisagé comme un être noble, sage et silencieux (*Pueblo legend*, Griffith, 1912) ou comme un animiste qui ne croit pas en Dieu et qui, vêtu d'étranges tuniques de peaux de bête et de coiffes de plumes, pratique d'étranges rituels, comme la danse de la pluie, afin de contrôler son environnement et repousser les étrangers (*The Squaw man*, Lasky, 1914) (Aleiss, 2005). Les premiers courts métrages américains mettant en scène des autochtones, réalisés par Thomas Edison en 1895 (*Ghost dance*) et 1903 (*Esquimau village*), ont dès lors contribué à façonner l'image typique de l'Indien d'Amérique : « *The particular Indian on the screen, whether noble or savage might have been a screenwriter's fleeting invention, but the viewer was repeatedly exposed to the same general idea indianness represented in the characters* » (Kilpatrick, 1999). De même, le moyen métrage fictionnel *The Last of the Mohicans* (1920) de Tourneur et Brown, illustre l'infériorité intellectuelle de l'Indien (il s'agit dans ce film d'autochtones vivant en territoire canadien) par rapport à l'homme blanc, l'impossibilité d'une union entre une femme blanche et un Indien ainsi que la bestialité de l'homme rouge, sanguinaire et sans conscience. Enfin, le film *The Vanishing American* (Seitz, 1925) perpétue la représentation négative des autochtones en les représentant comme des êtres de race inférieure qui doivent à tout prix être éliminés et

justifie par la même occasion le génocide inévitable des peuples Amérindiens par les Blancs. Quant à la production documentaire américaine, si le film ethnographique existe au même titre que la fiction, ce dernier n'obtient que peu de succès (après 1910) auprès d'un public friand d'histoires dramatiques et d'aventures rocambolesques. En général, les documentaires réalisés avant 1930 sont des courts métrages d'une durée de quelques minutes (ou moins, dépendant de la longueur de la bobine), souvent réalisés en un long plan-séquence et montrant par exemple des cérémonies rituelles (*Carrying out the Snakes*, 1901 et *Circle dance*, 1898, Edison) ou des parades mettant en vedette des Peaux-Rouges (*Buffalo Bill's Wild West parade*, 1902, Am&B, *A Day with the Wild West Show*, 1917, Ford) (Kilpatrick, p. 19). Cette forme de voyeurisme, que l'on peut associer à la recherche du spectacle et de l'attraction, est, selon Bernard-Richard Emond (1981) une donnée propre au cinéma et à l'anthropologie :

Si on visionnait bout à bout toute la production ehtnocinématographique sur les sociétés traditionnelles, on sortirait des projections avec une impression très nette : l'impression que les indigènes passent leur temps à fêter, danser, exécuter des rituels et faire des sacrifices. On se demanderait probablement de quoi ces gens là vivent (p. 221).

Si ces documentaires réussissent à attirer le regard des spectateurs dans les premières années d'exploitation du cinématographe, il demeure que la vision de l'autochtone transmise au public québécois par l'intermédiaire des films de fiction américains prévaut dans les années comprises entre la naissance du cinéma et l'arrivée du film parlant.

Du côté de la production canadienne et québécoise de cette époque, quelques œuvres de fiction parviennent à intéresser le public (*Madeleine de Verchères*, 1922 et *La drogue fatale*, 1924, de J.-Arthur Homier), or, la forme documentaire s'avère plus prolifique, donnant naissance aux premières actualités filmées, telles *Rapides des Cèdres* et *Le feu qui brûle* (Ouimet, 1918) (Lever, p. 52) (Gaudreault et al. p.65). En général, les sujets qui alimentent la production documentaire relèvent du domaine du reportage (faits divers), sans oublier les films promotionnels et touristiques (à partir de 1902) cherchant à faire connaître le Canada aux immigrants britanniques et les scènes de la vie familiale, popularisées par les frères Lumière en 1895-1896 (Lever, p. 52). En ce qui concerne les autochtones et leur représentation dans des productions québécoises avant 1930, peu d'images ont été retracées, peut-être par manque d'intérêt de la part des chercheurs, vue la rareté du sujet, mais surtout parce que l'étude du cinéma des premiers temps au Québec est une pratique marginale relativement récente et que les films, bien souvent des courts métrages d'une durée de quelques minutes, manquent à l'appel, ou sont franchement trop abîmés pour être visionnés. Néanmoins, il est intéressant de mentionner que le premier film à avoir été tourné en sol québécois, par un dénommé Gabriel Veyre, «envoyé spécial» des frères Lumière, est un documentaire «d'une durée d'à peine une minute», (donc constitué d'un seul plan séquence) intitulé *Danse indienne*, représentant les Hurons de la réserve de Wendake, près de Québec, en 1898 (Gaudreault et al. p. 43).⁸ Le film est évidemment trop court pour pouvoir interpréter les images, et le

⁸ Il faut préciser que les auteurs Gaudreault, Lacasse et Trahan-Sirois insistent sur le fait que ce film est le premier à avoir été identifié comme la *première vue* à avoir été tournée sur le territoire québécois mais qu'il en existe probablement d'autres plus récentes qui, à ce jour, n'ont pu être retracées.

seul commentaire relatif à ce dernier est une note autographiée retrouvée sur une photo de tournage et sur laquelle on peut lire « les Indiens du dernier village indien du Canada» (Gaudreault et al. p. 51). La maison Lumière, qui entretenait de bons rapports avec le Canada pendant les trois premières années d'exploitation du Cinématographe, envoyait des opérateurs pour faire la promotion des produits Lumière (cinématographe et produits photographiques) et pour tourner de courts documentaires qu'ils rapatriaient ensuite en France (Gaudreault et al. p. 47). Nous pouvons supposer que ces *vues*, qui avaient pour but principal d'attirer, par leur curiosité, une plus grande clientèle canadienne, étaient ensuite montrées outre-mer dans l'optique de faire connaître *les cousins canadiens*. Les autochtones ne représentaient alors qu'une infime partie de la mosaïque créée par les cinéastes amateurs de cette époque, ceux-ci cherchant probablement à présenter le Canada dans ce qu'il avait de plus spectaculaire à montrer.

C'est en partie l'objectif de Robert J. Flaherty, un cinéaste d'origine américaine qui, après avoir terminé ses études au *Upper Canada College*, est engagé comme prospecteur dans le Nord canadien. Mis en contact avec les Indiens alors qu'il accompagnait son père (aussi prospecteur) lors de missions dans le Nord, il réalise son premier film documentaire sur les Inuit en 1918 (Marsolais, p. 26).⁹ Il retournera par la suite dans le Grand Nord pour filmer à nouveau le mode de vie des Inuit, s'intégrant à la communauté et impliquant les participants au processus de création du film mondialement connu *Nanook of the North* (1922). Même si Flaherty met en scène l'action et les protagonistes en demandant aux protagonistes du film de reproduire ou de

⁹ Ce dernier sera malencontreusement détruit avant la fin du montage dans un incendie.

répéter des gestes du quotidien, Flaherty demeure à ce jour celui que l'on nomme le Père du cinéma direct, à cause de sa démarche profondément intuitive, basée sur « la fréquentation préalable » des gens filmés et sur « la participation consciente et affective [de ces derniers] au projet, voire leur connivence » (Marsolais, p. 26). Il relègue ainsi au second plan le montage et ses *vertus expressives* pour élaborer ses films à la prise de vue, mettant au point « un matériel de fortune pour traiter sa pellicule sur les lieux mêmes du tournage [...] et contrôler au jour le jour la qualité technique de ses images » (Marsolais, p. 27-29). En réalisant *Nanook*, Flaherty ne se contente pas, comme c'est le cas pour le documentaire traditionnel, de poser un regard neutre et objectif sur une situation pour en extraire les éléments susceptibles d'intéresser un certain public, il établit des liens de connivence avec ses protagonistes et cherche à représenter, au-delà de la réalité factuelle, un mode de vie relié à un état d'âme, une façon de penser et de faire les choses que seul un regard venu de l'intérieur pourrait traduire fidèlement. Il en résulte une représentation de l'autochtone (Inuit) qui s'éloigne du stéréotype pour faire ressortir la richesse d'une culture, où l'importance du jeu et de l'humour ainsi que l'intelligence et la ruse sont des éléments de la culture essentiels à la survie. Ces caractéristiques se retrouveront 80 années plus tard dans les films du cinéaste Inuit Zacharias Kunuk, *Atanarjuat* (2001) et *Le journal de Knud Ramussen* (2005). Comme Flaherty, Kunuk utilise certains procédés appartenant à la fiction pour dépeindre et surtout faire sentir aux spectateurs une réalité qui cherche à transcender la représentation de l'image. De plus, ces deux cinéastes choisissent consciemment d'impliquer les protagonistes dans la construction du film. Chez Flaherty, cette collaboration se traduit par le droit de regard qu'il donne aux protagonistes et les conseils qu'ils sollicitent de ceux-ci au fur et à mesure que le film est

produit. Chez Kunuk, cette collaboration se manifeste par la mise en place d'une équipe de tournage constituée uniquement d'Inuit, l'équipe devant vivre, le temps du tournage, selon le mode de vie et surtout selon l'état d'esprit relié à la tradition (alimentation traditionnelle, humour, jeu, etc). Flaherty demeure à ce jour profondément révolutionnaire, en donnant naissance à une éthique de travail et un mode de tournage qui influenceront de manière significative les cinéastes du direct et ceux des générations suivantes, tous genres confondus.

5.1.2. Les prêtres cinéastes et le documentaire ethnographique

Alors que le cinéma, dans les premières années de sa naissance, connaît une popularité grandissante auprès de la société québécoise, l'Église y voit plutôt une menace pour ses ouailles, le qualifiant de «démoralisateur et corrompateur» (Lever, p. 2). À ce sujet, un article publié dans un journal russe, *Proektor*, en 1916, proclame le Québec comme étant le pays ennemi du cinéma, à cause de l'interdiction d'ouvrir des salles « à une distance d'au moins deux déciatines (unités de distance russes) d'une église, d'une chapelle ou d'une école » (Gaudreault et Lacasse, p. 11). En 1913, l'Église réussit à imposer une censure sévère soit du contenu des films présentés (qui sont parfois coupés et remontés), soit de la publicité de ces films, qui se fait de plus en plus discrète. On interdit même l'accès aux salles aux moins de 16 ans non accompagnés d'un adulte. Or, dans les années 30, le cinéma étant devenu un phénomène mondial, le pape Pie XI lui consacre une encyclique qui déclare que « le cinéma n'est ni bon, ni mauvais en soi, sa valeur ou sa nocivité dépendent de l'usage qu'on en fait » (Lever, p. 3). Dès les années vingt, l'Église se servira du cinéma pour diffuser son message (combattre le feu par le

feu) et propager les valeurs traditionnelles nationales telles la famille, l'obéissance, la foi, l'humilité etc. Cette forme de cinéma sera donc réalisée, diffusée et commentée par des curés qui se transformeront en cinéastes amateurs et qui sillonneront les villes et villages du Québec en projetant des films documentaires à vocation pédagogique et promotionnelle, pour encourager la colonisation des régions plus éloignées et vanter la beauté du pays et le courage des colons. Parmi ces prêtres cinéastes, aussi appelés auteurs conférenciers, l'abbé Maurice Proulx demeure l'un des plus connus avec Mgr Albert Tessier, ces derniers débutant leur carrière filmique dans les années 1920 pour Tessier et 1930 pour Proulx. Par ailleurs, la plupart des spécialistes du cinéma québécois, dont Marcel Jean et Yves Lever, imputent à ces deux prêtres cinéastes « la véritable naissance d'une tradition documentaire au Québec », à cause de l'ampleur de leur œuvre et de leur intérêt à en faire profiter le pays, d'où les multiples conférences et déplacements dans les campagnes québécoises (Jean, 1991, p. 10). À propos du cinéma réalisé par ces curés on écrira que « le cinéma québécois des années 30 est un cinéma de paysan, un cinéma de sourcier dont la baguette pointe la nature » (Boulais, p. 301).

Albert Tessier, d'abord photographe amateur et fervent admirateur de la nature, débute sa carrière de documentariste en 1925, en filmant les paysages et les habitants de sa région natale, la Mauricie. Les thèmes qui reviennent dans son œuvre sont l'éducation, la religion, la nature et « la grandeur de la vie paysanne » (Lever, p. 56). Photographe avant tout, il s'intéresse peu au magnétophone, préférant concentrer son esthétique sur un cadrage serré, un montage rudimentaire, une caméra non participante et un éclairage adéquat, refusant de se soumettre « aux règles de la prise de vue et aux

raccords», captant l'esprit du direct trente ans avant son arrivée, «en faisant un cinéma de caméraman avant tout» (p. 56). Il met de l'avant une recherche de la beauté et la transmission d'une fierté patriotique pour appuyer ses discours de propagande et provoquer une réaction positive de la part de son auditoire :

Quand vous saurez regarder intensément jusqu'à l'émotion, vous n'aurez plus à courir après les images. Elles surgiront de partout, secoueront votre sensibilité, mettront en branle votre imagination, appelleront irrésistiblement le déclic de votre appareil photographique [...] La Patrie n'est pas une abstraction, c'est quelque chose qui se voit, qui se palpe : de la terre, des animaux, des travaux humains, des monuments et surtout des hommes, qui continuent les rêves et les œuvres de leurs prédécesseurs et qui travaillent pour ceux qui viendront après eux (p.57).

Si Tessier ne s'intéresse pas particulièrement aux peuples autochtones, ceux-ci font tout de même l'objet, dans le cadre de ses documentaires sur la Mauricie, d'un court métrage intitulé *Les Indiens de la Mauricie* (1936). Outre la longueur de la bande (350 pieds), la durée du film (11min50s.) et la présence d'intertitres français, il n'existe guère d'information à propos de ce documentaire. On mentionne, dans la filmographie de Tessier, que ce film, classé dans la section des documentaires «perdus ou détruits», présente le quotidien des autochtones dans leur environnement naturel (Bouchard, 1973, p.169). Cependant, étant donné que Tessier présentait, à la façon des bonimenteurs, un commentaire en direct, il est impossible de retracer la narration et d'apporter des conclusions quant au discours sur les autochtones. Il faut toutefois se rappeler que Tessier est avant tout un cinéaste de propagande, engagé par l'Église pour faire la promotion des valeurs chrétiennes et du mode de vie traditionnel canadien-français, on peut donc en conclure que son commentaire se situait dans cette ligne de pensée.

Tout aussi dévoué qu'Albert Tessier, l'abbé Maurice Proulx (1902-1988) débute sa carrière de cinéaste autodidacte en 1933, en parallèle avec son métier de professeur d'agronomie (Lever, p. 58). Contrairement à Tessier, Proulx n'hésite pas à côtoyer des professionnels du milieu dans le but avoué d'améliorer sa technique afin de pouvoir consacrer une bonne partie de son temps au cinéma, avec la certitude que les documentaires qu'il projette lui permettront d'atteindre un public vaste et diversifié. Mandaté par la Société de colonisation du diocèse de Québec et par le Ministère de la colonisation, il réalise, entre 1934 et 1942, une série de documentaires qui traitent principalement de la naissance du pays, de la colonisation, de l'attachement de l'homme envers la terre, des valeurs catholiques et de l'amour du cinéaste pour la nature et pour la vie rurale en général (Blanchard, p. 2). Son plus grand succès, *En pays neufs* (1937), aborde le thème du développement de l'Abitibi, en vantant les bienfaits de la colonisation dans une période où le Québec est en crise économique. À la manière de son prédécesseur, Proulx présente également un discours prononcé en direct, toutefois, il écrit préalablement son commentaire afin de maximiser le côté utilitaire de sa production. Reconnu pour ses talents d'orateur et son désir de filmer les gens de façon à faire ressortir une émotion forte, il connaît un franc succès auprès d'un public attiré par la nouveauté des images et le charisme de leur interlocuteur. Ainsi, comme le bonimenteur avant lui, Proulx sert de médiateur entre l'écran et les spectateurs, en donnant à travers son commentaire un sens aux images projetées, en recréant « encore une fois un contexte d'énonciation actuel et local » (Lacasse, p. 52). Par contre, il ne fait aucun effort pour encourager un dialogue avec son public sur le sens des images, son

discours propagandiste sert avant tout les desseins de ses employeurs, omettant volontairement de parler des difficultés encourues par les colons qui ont à se battre contre une nature rêche, contre la famine et autres épreuves quotidiennes. Outre les images d'une Abitibi sauvage aux cours d'eau tumultueux et aux forêts denses peu à peu défrichées par les colons, *En pays Neufs* présente, dans les douze premières minutes de projection, les Algonquins de la mission de la *Pointe-aux-Sauvages*, le tout accompagné d'une musique classique extradiégétique ainsi que d'un commentaire directif. Les plans séquences sont favorisés, par exemple lors de la sortie de l'église des Indiens, ainsi que l'alternance plan d'ensemble - gros plan ainsi que plan moyen - gros plan, les gros plans servant à montrer les visages souriants des adultes et des petits Indiens souvent immobiles, adoptant une pose photogénique. Ces plans sont généralement courts et peuvent être vus comme une succession de photos. L'utilisation du panoramique est aussi de mise, pour les plans qui tentent de cerner le paysage abitibien et de capter un grand nombre de protagonistes à l'intérieur de cet environnement. Les images dépeignent des fragments de la vie quotidienne des Indiens et l'intégration d'un mode de vie blanc aux coutumes ancestrales. L'accent est mis entre autre sur la conversion des autochtones à la religion catholique (scènes d'église) et sur leur appropriation des outils modernes (bateau à moteur, machine à coudre, phonographe) apportés par les Blancs. Quelques plans font référence aux objets typiquement indiens, tels le canot d'écorce, le Tikinagan (porte-bébé) et les mocassins, mais les images cherchent avant tout à révéler l'influence du mode de vie blanc sur les autochtones et leur apparente assimilation. Le montage est construit de façon chronologique et linéaire, afin de simplifier la compréhension pour le spectateur et pour exposer l'évolution de l'Abitibi, de province

sauvage à une communauté de villages bien installée. En ce qui concerne la technique utilisée par Proulx lors du tournage, Yves Lever confirme que celui-ci mise sur la netteté de l'image et la limpidité de la narration (montage) :

Il ne craint pas d'utiliser le trépied et les éclairages artificiels [...] C'est pourquoi il porte une assez grande attention à une utilisation du langage cinématographique qui favorise la clarté de l'exposé : l'enchaînement classique du plan d'ensemble au plan moyen puis au gros plan s'y retrouve systématiquement, de même que les fondus enchaînant les séquences. Il affectionne les plans séquence et les panoramiques qui rassemblent toutes les personnes liées à un événement (p. 58).

Enfin, si on se réfère à l'organisation de ces images par rapport à la suite du documentaire, en plaçant les autochtones au tout début du film pour ensuite les omettre complètement (ils sont pourtant présents ailleurs que dans cette mission), Proulx donne l'impression que les Indiens vivent à part, qu'ils ne se mêlent pas à la population blanche et qu'en conséquence, ils sont inoffensifs, soumis et peu dérangeants. Le commentaire du cinéaste, en apparence léger et teinté de bonnes intentions, est pourtant truffé de phrases condescendantes, telles « ils sont bien sympathiques les petits Indiens » et « la nonchalance reconnue des Indiens s'accommode bien des moteurs » de même que « les Sauvages ne sont jamais bien pressés ». Le portrait optimiste et dynamique esquissé par Proulx se concrétise par une narration « construite sous forme d'un dialogue, un peu à la manière des questions et réponses des petits catéchismes populaires de naguère » (Laberge, 2001). Par ailleurs, le discours de Proulx, prononcé en voix *off*, est centré de façon à appuyer les images en insistant sur le *blanchiment* de la culture indienne. Par exemple, il mentionne que les Indiens assistent « bien pieusement à la messe », qu'au contact des Blancs, ils ont « modifié leurs coutumes sous le rapport de la propreté et des

vêtements» et que «pendant que les mamans font le ménage, les jeunes s’amusent et les papas partent en quête de la nourriture». À la limite, sans ce commentaire directif en voix *off*, les images acquièrent une certaine neutralité, du moins il persiste toujours un doute quant à leur signification :

[...] la voix *off* représente un pouvoir, celui de disposer de l’image et de ce qu’elle reflète, depuis un lieu absolument autre (de celui qu’inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminé. Et en ce sens, transcendant : d’où cet incontestable, incontesté supposé- savoir. En tant qu’elle surgit au champ de l’Autre, la voix *off* est supposée savoir : telle est l’essence de son pouvoir (Bonitzer, 1982).

D’autant plus que ce pouvoir de la voix *off* est décuplé par le fait que la voix entendue dans *En pays Neufs* est *acousmatique*, c’est-à-dire « en souffrance d’un corps », et que le spectateur y investit volontiers *ubiquité omniscience et toute-puissance* (Chion, 2001). Par ailleurs, les images filmées par l’abbé Proulx en 1936 seront utilisées par différents cinéastes quelques décennies plus tard, soit avec un commentaire différent ou en utilisant ce dernier pour accentuer le fossé profond qui sépare deux époques. Bernard Devlin sera le premier à reprendre les images et les propos de Proulx dans le long métrage de fiction *Les brûlés* (1959), qui raconte la colonisation du Témiscamingue et de l’Abitibi en 1933. Devlin nuancera toutefois le commentaire de Proulx en soulignant les difficultés réelles (alcoolisme, labeur éreintant, environnement hostile, mortalité) encourues par les colons venus coloniser les rives du lac Abitibi. L’élément dramatique introduit par Devlin à travers son film remet en cause le discours sans faille de l’Église pour restituer le pouvoir à l’individu, responsable de son implantation dans le territoire, en même temps qu’il marque le passage d’un cinéma investi par le clergé à un cinéma investi par le peuple :

Tout l'intérêt du film réside dans la transition qu'il opère entre les documentaires sur la colonisation et la fiction portant sur la prise de possession du territoire. Proulx a en effet filmé la fondation de Roquemore comme si aucun accroc ne pouvait survenir dans la lente avancée de la civilisation [...] Cependant, en brisant la monotonie du documentaire catholique et en reprenant le même sujet, mais sur le modèle de la fiction, Devlin fait tout de suite intervenir la question du sacré [...] C'est dans ce film, tourné à l'aube de la révolution tranquille, que s'opère le plus clairement le transfert des pouvoirs sacrés de l'Église vers le cinéma (Beaulieu, p. 62).

Perrault reprendra ensuite le commentaire et les images d'*En pays neufs* dans *Le retour à la terre* (1976), le mettant en parallèle avec le discours du protagoniste principal, le cultivateur Hauris Lalancette, dans le but de montrer l'échec de la colonisation en Abitibi et la désillusion des colons quarante ans plus tard. Le contraste entre la vision idyllique de l'abbé Proulx et celle désillusionnée du protagoniste à qui l'on donne directement la parole sans s'intercéder la présence d'un médiateur à l'extérieur de la diégèse, se voit ainsi accentué davantage, le second discours prononcé en direct venant en quelque sorte invalider le premier. Jacques Michaud (2007) exprime ainsi l'effet produit par la superposition de deux commentaires distincts :

D'un côté, un commentaire écrit et dit par une personne hors champ, de l'autre une parole produite et dite par un protagoniste qui occupe sans interruption le cadre visuel. D'un côté encore, des mots édifiants pour une vision idéalisée. De l'autre, la langue souvent dure et crue de celui qui garde les pieds à terre. Chez l'un, le parti de la justification et de la défense. Chez l'autre, le parti de la dénonciation et de la harangue (Boulais, p. 174).

Et le contraste ne s'arrête pas là :

Dans les films de l'abbé Proulx, et notamment *En pays neufs* (1937), les portraits sont des portraits de groupe-colons souriants, prêts et parés pour la prise de vue historique sur le parvis de l'église-agrémentés d'un commentaire déclamatoire, exalté, et surtout, omniprésent. Perrault, quant à lui, cadre serré, se rapproche le plus possible des corps et de la voix. [...] Perrault ne donne jamais d'explications à son spectateur, il se contente d'écouter et de regarder, sa caméra est descriptive (Garneau, 1997, p. 240-241).

Richard Desjardins reprendra à son tour ces images quelques trente ans après *En pays neufs*, dans son documentaire sur les Algonquins de l'Abitibi *Le peuple invisible* (2007), en substituant cette fois le commentaire de Proulx au sien. Il en résulte une lecture diamétralement opposée du film. Alors que le discours idéaliste de Proulx applaudit la conversion des autochtones, Desjardins commente, lui aussi en voix *off*, ces mêmes images, en parlant cette fois des abus vécus dans les pensionnats, de la spoliation des terres, de l'assimilation rapide des autochtones et de l'anéantissement d'une culture jadis riche et prospère, le tout appuyé par les témoignages d'Algonquins ayant subi les conséquences de cet assaut. Bien entendu, il faut tenir compte du contexte et de l'époque dans lesquels le commentaire de Maurice Proulx a été écrit avant de porter un jugement hâtif sur les intentions du cinéaste. Il faut garder en tête que le but premier de Proulx, était de convaincre une partie de la population canadienne française de l'importance de coloniser ce coin de pays. Il est difficile de douter de sa sincérité quant à sa volonté de « magnifier le monde rural québécois » et empêcher une vague d'immigration canadienne massive vers les États-Unis (Laberge, p. 27). Il ne revendique en aucun cas l'intention de produire un film ethnographique, les Indiens occupant un espace très négligeable au sein de ce documentaire et demeurant absents du reste de son œuvre. Le film en entier possède d'ailleurs une certaine homogénéité quant au ton utilisé afin de donner à

l'ensemble de l'œuvre un air sympathique, optimiste et familial. Il faut aussi prendre en compte les limites techniques (absence de son synchrone, donc impossibilité de donner la parole aux protagonistes) et budgétaires (autofinancement partiel ou total) des prêtres-cinéaste, ainsi que leurs connaissances plus ou moins limitées de la technique. Enfin, l'Église de cette époque croyait véritablement rendre service aux autochtones en prenant en charge leur éducation et le salut de leur âme, afin qu'ils puissent bénéficier des mêmes avantages (avec certaines réserves) que les peuples blancs (modernité et repos éternel), le film ne fait que refléter l'œuvre du clergé et l'aspect bénéfique de leur dévouement en tant que missionnaires.

5.1.3. Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste.

Parmi la nombreuse cuvée de prêtres-cinéastes (dont Rivard, Cyr, Lafleur, Tremblay) ayant pris en charge le documentaire entre 1930 et 1960, Louis-Roger Lafleur se démarque de façon significative du reste de la bande, en consacrant sa carrière de cinéaste à la création d'une œuvre ethnographique respectueuse de la culture et des mœurs autochtones. Des quelques soixante-dix titres produits par Lafleur entre 1936 et 1960, les trois quarts présentent des scènes sur la vie des Algonquins d'Abitibi et des Têtes-de-Boule de la Mauricie (Bouteiller, p. 20). Fondamentalement, Lafleur préconise une démarche ethnographique, même si l'ensemble de son œuvre forme un tout hétéroclite où l'on retrouve les formes du documentaire classique et celles du film de propagande, ainsi que l'utilisation de la fiction à l'intérieur de ses documentaires (p. 110). Tout comme Tessier et Proulx, Lafleur est un autodidacte qui s'intéresse d'abord à la photo avant de développer un goût pour le cinéma, en découvrant le potentiel

propagandiste que recèle ce médium. Or, plus qu'un simple cinéaste de propagande religieuse, Lafleur nourrira une passion pour le cinéma ethnographique, reléguant à l'arrière-plan le monde des Blancs pour observer la dynamique culturelle des Amérindiens. De plus, alors que ses confrères considèrent le cinéma comme un outil propice à la vaste diffusion d'un message éducatif, Lafleur se définit comme un cinéaste à part entière, parcourant la province et donnant, en l'espace de 10 ans, tout près de 1274 conférences (p. 30). Les présentations qui accompagnent la projection de ses documentaires se rapprochent davantage du type ethnologique, son commentaire, prononcé en direct, évitant les préjugés et cherchant « sincèrement à réhabiliter l'image des Amérindiens auprès de la population blanche et à expliquer leur réalité de façon plus globale » (Blanchard, p. 3).

En ce qui concerne son approche cinématographique, Lafleur favorise dans la plupart de ses films les longs plans descriptifs, un montage linéaire et l'utilisation d'intertitres pour expliquer certaines séquences (p. 72). Par contre, ses deux derniers documentaires, *Les Indiens du Haut St-Maurice* (1959) et *Les Indiens du pensionnat d'Amos* (1966), coréalisés avec Fernand Guertin, présentent une facture plus traditionnelle ; on y retrouve un montage rapide, des plans courts et un commentaire au ton *paternaliste* et *bon enfant* en ce qui concerne *Le Pensionnat* (p. 71). Le discours de Lafleur est cependant tout autre dans *Les Indiens du St-Maurice*, on y dénote l'attachement de Lafleur vis-à-vis ses protagonistes et l'absence de jugement quant à leurs mœurs et croyances :

[...] rarement a-t-on vu un commentaire si élogieux d'un groupe donné. Il en fait les plus fidèles défenseurs de la faune, vante leur vie de famille (porter les enfants sur le dos vaut mieux que les garderies pour les mères), leur sens communautaire, leur santé mentale (ils sont complètement exempts de névroses) leur organisation sociale (autorité des chefs, réunions des femmes pour fumer, par exemple) et leurs coutumes. Il combat même les préjugés que beaucoup peuvent avoir à leur endroit. (Lever, 1959, p. 2).

Lever, dans sa critique du film, ajoute que Lafleur n'hésite pas à mentionner, dans son commentaire, la contribution de l'homme blanc quant à l'élimination des autochtones (les Blancs ont apporté les maladies). Toutefois, il mentionne également la naïveté du portrait esquissé et l'absence de témoignages autochtones. Il demeure que le discours de Lafleur est révolutionnaire lorsque comparé à celui de Proulx et Tessier. Lafleur se distingue en outre de ses compatriotes par l'utilisation de scènes fictives et de mises en scène dans certains de ses documentaires, dont *Un rêve* (1942) et *Grey nuns at the Mackenzie river* (1944). Selon Line Bouteiller, *Un rêve* peut être considéré comme une des œuvres les plus représentatives du travail d'ethnocinéaste de Lafleur et ce, même si la première partie met en scène des missionnaires qui *jouent* un scénario préalablement écrit pour montrer le dur labeur des Oblats et le dénuement spirituel des Amérindiens (p. 76). En effet, parce qu'il constitue l'œuvre la plus longue de Lafleur, par la présence d'un montage travaillé de manière à offrir différentes versions au public et parce qu'il propose « une exploration du mode de vie des Amérindiens dans un langage dépourvu de lyrisme et de naïveté », *Un rêve* résume à lui seul l'éthique de travail de Lafleur et l'essence de son œuvre. Comme Flaherty avant lui, Lafleur envisage ses tournages de façon instinctive, tissant des liens avec les individus qu'il filme et n'hésitant pas à enfreindre les lois de l'objectivité propres au documentaire pour présenter un point de

vue plus subjectif, donc plus proche des sujets filmés. En appréhendant le cinéma comme un outil susceptible d'inscrire dans la mémoire du peuple une culture et un mode de vie en voie de disparition, il lègue aux autochtones un témoignage d'une valeur inestimable. De plus, il perpétue, en servant de médiateur entre le public et l'écran, le travail du bonimenteur et celui du conférencier, en donnant sa propre interprétation des images et en revendiquant un discours qui, par moment, s'éloigne de sa mission première de propagande religieuse. Enfin, en « donnant à voir à son public une image juste de la société ou du phénomène social dont il traite [et parce qu'il] fait comprendre à son public la nature de ce qu'il montre », Louis-Roger Lafleur précède ces cinéastes du direct qui prendront en charge le documentaire, afin de libérer l'image d'un discours réducteur et afin de faire connaître et entendre l'homme du bout du rang aussi bien que l'Amérindien au peuple québécois (Emond, p.221).

5.2. La représentation des autochtones dans le cinéma documentaire de 1960 à 2007

5.2.1. Pierre Perrault et la naissance du cinéma direct

La naissance du cinéma direct et son éclatement au niveau mondial est le fait d'une série de causes et conditions «réunies à un même moment de l'histoire» (Marsolais, p. 58). Le désir d'authenticité des nouveaux créateurs, le développement d'une technique légère synchrone (synchronisation du son et de l'image, matériel plus ergonomique, pellicule ultrasensible) et la volonté de décrire le quotidien en donnant la parole aux gens du peuple ont contribué à l'épanouissement de ce mouvement ayant connu une effervescence accrue au Canada, aux États-Unis et en France au début des

années 60. Au Québec, le cinéma direct sera l'apanage de l'équipe onéfiennne française (quoique précédée par le *Candid Eye* anglophone), constituée d'une génération de jeunes auteurs francophones (Brault, Jutra, Groulx, etc) «sans véritable tradition cinématographique, [...] qui manifestent l'intention de témoigner à leur façon de leur propre société et de leur propre culture, et partant, de la révolution que connaîtra le Québec dans tous les secteurs» (p. 84). Avec l'avènement de la Révolution tranquille et les bouleversements qui y sont rattachés, le cinéma québécois en général et plus spécifiquement le courant appelé cinéma direct se fait témoin de la construction de l'identité québécoise et de la transformation, au courant des années 60 et 70, du Canadien français catholique en Québécois, alors que la grande majorité du peuple témoigne d'une volonté d'indépendance et de souveraineté. Le discours de propagande de l'Église, jadis prononcé avec autorité par les prêtres-cinéastes (et présenté en voix *off* à l'écran) est mis de côté au profit d'une parole populaire puisée à même le vécu et captée en direct. La révolution technique rompt également avec le style plus classique du documentaire en introduisant une caméra participante, susceptible de filmer «n'importe quoi, n'importe où, dans n'importe quelles conditions» (Marsolais, p. 61). À propos du direct, Germain Lacasse affirmera qu'il n'a rien inventé, il n'est que le digne héritier « d'une tradition documentaire orale déjà vieille de soixante ans » (Lacasse, p. 53). Outre les notions d'improvisation et de spontanéité que l'on peut facilement rattacher aux pratiques du bonimenteur, l'esthétique du direct rappelle l'esprit du cinéma oral et l'omniprésence du bonimenteur qui s'interpose entre l'écran et le spectateur, à travers la présence de cette caméra mobile positionnée au milieu de l'action et qui se substitue au regard subjectif du cinéaste. L'essence même du direct brise les lois du discours édifiant,

pour capter sur le vif une parole familière et impliquer le spectateur dans l'action qui se déroule sous ses yeux. Enfin, on envisage avec le direct une nouvelle façon de travailler, avec une équipe réduite où chaque membre doit apprendre la souplesse et la polyvalence (p. 61). Ont vu le jour à cette époque des œuvres importantes tant du côté du documentaire (*Gens d'Abitibi*, 1979 de Perrault, *Québec... Duplessis et après*, 1972 de Denys Arcand) que de la fiction (*Le chat dans le sac*, 1964 de Gilles Groulx, *Les ordres*, 1974 de M. Brault) (Lever, p. 161-167). Cette quête, à la fois politique, culturelle et territoriale pour la reconnaissance d'un peuple « aura été l'occasion au Québec d'une démystification totale de la réalité sociale, d'une prise de conscience et d'une réconciliation avec le réel, en chassant le pittoresque et en donnant sa place au regard familier» (p. 62). Ce mouvement fut majoritairement porté par des créateurs, bien souvent poètes en même temps que cinéastes, qui se sont donné comme rôle « d'incarner la conscience qu'une collectivité ressent d'elle-même ». (Maugey, p.32).

Parmi ceux-ci, le poète et cinéaste du direct Pierre Perrault, a su utiliser ces outils privilégiés que sont le magnétophone et la caméra pour saisir l'effervescence d'une période transitoire pour le Québec (1960-1980). D'abord homme de radio, Perrault s'intéresse par-dessus tout à la parole des gens qu'il rencontre en sillonnant le territoire, de l'Isle-aux-ouldres à Blanc Sablon et de Val d'Or à Moncton, jusqu'aux glaces profondes du Grand Nord québécois. On peut difficilement espérer retrouver, dans l'histoire du cinéma québécois, une œuvre qui contient autant de traces d'oralité, que ce soit au niveau de l'esthétique (oralité du paysage) de la technique (caméra mobile, omniprésence du cinéaste) ou de la construction de ses documentaires (choix des

protagonistes, structure narrative orale). L'itinéraire de Perrault l'amène à s'interroger sur la question du pays en tant qu'endroit physique mais surtout comme lieu de l'imaginaire et territoire de l'âme. À travers les discours de ses protagonistes pris en flagrant délit de légender, Perrault construit peu à peu un album, une fresque vivante où le montage est utilisé pour assembler les différents morceaux de réel afin de servir la vision du poète. Les protagonistes de ses films, pour la plupart de sexe masculin, expriment cette vision perraldienne d'un pays à nommer, à conquérir, à apprivoiser, et qui, on l'apprendra, s'ancre dans le cœur de ses habitants. Il s'intéresse avant tout aux peuples ruraux, primitifs et à leur capacité de survie, tous ses films devenant ainsi «une réflexion qui a pour horizon anthropologique la reproduction sociale et subjective, l'enjeu généalogique» (Garneau, 1997). Chasseur invétéré, il mène sa quête jusqu'aux endroits les plus reculés du pays, où inévitablement son chemin croise celui des Amérindiens, premiers habitants de ce territoire.

5.2.2. Chasser en territoire de l'homme : *Attiuk*, le premier contact.

La première rencontre cinématographique entre Perrault et les autochtones du Québec a lieu quelques années avant l'arrivée officielle du direct, à la fin des années 50. À travers la réalisation d'une série de 13 courts métrages documentaires sur le golfe et le fleuve St-Laurent, intitulés *Au pays de Neufve France* (1960), (qui furent d'abord l'objet d'émissions radiophoniques) le cinéaste découvre les fabricants de canots (*Ka ke Ki Ku*) et les chasseurs de caribou (*Attiuk*) montagnais de *La Romaine*, sur la Côte Nord. Situés à mi-chemin entre le documentaire traditionnel et le direct, les deux courts métrages décrivent, à l'aide d'un montage linéaire, d'une caméra non participante, d'images

pittoresques et d'un commentaire prononcé en voix *off*, différents aspects de la réalité montagnaise. Certains spécialistes (dont David Clanfield) s'entendent pour dire qu'à première vue, ces courts-métrages appartiennent au monde du documentaire tel qu'instigué par Grierson et les prêtres-cinéastes et ce, malgré la présence de quelques séquences enregistrées en direct :

This short film series was, in some ways, quite different from the world of experience tapped by the direct cinema method that would elevate Perrault to the ranks of the world's greatest documentarians. It was a visit to the world of the other, a capture of silent images edited together beside a soundtrack that consisted in very little direct recording, but with music sounds, and a commentary added later (p. 4-5).

Or, à l'inverse de ces prédécesseurs, Perrault s'éloigne du commentaire objectif prononcé par une voix omnisciente pour laisser entendre un discours philosophique et surtout poétique écrit de sa main. La voix que l'on entend est toujours celle d'un témoin extérieur, elle reflète néanmoins la réalité intérieure d'un peuple en s'immisçant dans les aspects les plus intimes de leur culture. Ceci est particulièrement frappant dans *Attiuk*, où l'écriture perraldienne, transmise à l'écran via la voix de François Bertrand, dépeint avec sensibilité et exactitude l'univers spirituel des Montagnais et sa transposition dans les gestes du quotidien :

Durant 12 jours en quête du caribou, en suivant les traces du rêve contenu entre les deux parois du tambour que les sages construisent lentement, comme s'il s'agissait d'un canot, le chasseur suit les traces du caribou, le caribou qui leur a donné la peau du tambour, le tambour qui donne le rêve, le rêve qui donne le caribou...

De même, le commentaire respecte à plusieurs égards le sens de la vision montagnaise en soulignant l'importance du rêve et de la parole, l'aspect sacré conféré

aux objets utilisés pour les rituels et l'indispensabilité de réunir matière et spiritualité pour assurer leur survie :

Car la danse n'est en vérité qu'une façon de faire les chasses passées. Une façon de déjouer les chasses à venir. Et toutes les paroles du tambour sont des invocations au caribou et des enseignements subtils qui maintiennent une tribu dans ses limites et ses puissances sur l'espace [...] Sans le tambour intérieur le monde serait insoutenable.

Enfin, parce que la fluidité du poème renvoie aux racines des langues autochtones et aux principes qui régulent une tradition orale millénaire où le mouvement circulaire brise toute linéarité, parce que ce mouvement est animé d'une volonté de transmettre la beauté des gestes et la dureté d'un pays de neige et de glaces, le commentaire de Perrault abolit les frontières entre le colonisateur et le colonisé pour les réunir dans un espace d'humanité. À cet égard, Naïm Kattan (1996) exprime bien cette force de la voix récitant un poème arrimé à l'image, en déclarant ceci :

À travers la profusion des images, souvent grâce à la redécouverte des mots oubliés, l'artiste retrouve la parole antique et lui donne vie, et cette parole ne peut pas être une régression à un archaïsme figé. Partie de l'origine, cette parole va à la rencontre de l'autre, en lui empruntant ses mots et en les lui redisant, traduits, transformés, vécus (p. 133) .

Le commentaire dépasse les limites de la technique pour ordonner un rythme aux images, rythme soutenu par le chant du tambour et ponctué par de courts témoignages qui marquent l'introduction de la voix autochtone à l'intérieur de la diégèse. Il s'intercède, pour abolir la distance qui sépare un peuple d'un autre, un médiateur Blanc (le Père Alexis Joveneau), celui qui, ironiquement, appartient à la même Église ayant contribué à rendre l'Autochtone muet. Une présence qui s'avère néanmoins essentielle à briser le silence et permettre un premier contact fragile. Comme Flaherty et Lafleur avant

lui, Perrault nouent des liens d'amitié avec les sujets qu'il filme et qui deviennent, à travers leur ouverture, complices de la caméra. Il revendique ce regard subjectif qui l'éloigne de l'ethnographie pour le placer en simple explorateur de son pays et de ses habitants. Il comprend que pour connaître un pays il faut marcher le territoire et que pour bien connaître la vie des Montagnais « *il faut parcourir toutes les neiges en raquettes jusqu'au lac Musquaro* » (*Attiuk*). Le prétexte de la chasse et les conséquences d'une rapide assimilation seront repris quelques vingt ans plus tard dans *Le goût de la farine* (1977) et *Le pays de la terre sans arbre* (1980), dans un format qui privilégie le témoignage direct, aux dépens du poème et des silences qui traduisaient si bien le rêve de l'aîné et ce, malgré l'insuffisance des mots pour décrire la complexité de la réalité autochtone, partagée entre deux mondes.

5.2.3. *Le goût de la farine* ou comment sortir l'Indien du bois.

Suite à la série *Au pays de Neufve France*, Perrault fait la rencontre de Michel Brault, celui qui initie le cinéaste aux techniques du direct et le convainc (non sans peine) de réaliser un documentaire sans commentaire d'accompagnement, dans un format qui exclut l'entrevue (Marsolais, p. 105). De cette union entre le regard et la parole naîtra *Pour la suite du monde* (1963), film phare du direct qui aura une influence considérable sur les œuvres réalisées ultérieurement, tous genres confondus. *Pour la suite du monde* marque pour Perrault le début d'un long parcours qui l'amène à recueillir la parole des habitants des quatre coins de la province, donnant naissance à la trilogie de l'Île-aux-Couldres, au cycle abitibien et aux deux documentaires sur les Montagnais de

la Côte-Nord, ceux-là même qui introduisirent le cinéaste à la religion du caribou dix-sept ans plus tôt. Or, la rencontre se fait plus difficile, du moins selon les dires du cinéaste, peut-être parce que les prétentions ne sont pas les mêmes, certainement parce que l'esprit du direct cherche à *creuser la moindre brindille* pour retrouver une vérité difficile à cerner chez les Amérindiens, étant donné la complexité de leur réalité :

L'Amérindien ! Quel beau sujet ! Comment peut-on être cinéaste ou anthropologue sans « ses » Indiens, « ses » Esquimaux, ou même « ses » Québécois opprimés, inoffensifs et pittoresques ? Et comment se tirer d'affaires en telle occurrence, sans tomber dans la complaisance la plus vulgaire, les clichés les plus fastidieux, sans cruellement disséquer les vivants pour nourrir les morts [...] Ce métier de regarder les autres est-il un cul-de-sac où l'on ne fait que se rejoindre, se digérer soi-même, confesser ses préjugés ? (Perrault, 1985, p. 275).

C'est d'ailleurs vêtus de nobles intentions que Perrault et son équipe se pointent à la réserve de La Romaine au milieu des années soixante-dix, pour filmer un peuple désabusé, écorché vif par l'exploitation des peuples blancs et par l'asservissement qui leur fait oublier rapidement leur mode de vie traditionnel et le goût de la chasse, d'où le titre du premier documentaire, *Le goût de la farine* (1977). Ce dernier présente les interrogations de trois protagonistes blancs (dont un scientifique, un archéologue et une linguiste) vis-à-vis la condition indienne et leur incursion timide dans leur réalité, le temps d'un séjour bref (48 heures) dans la réserve. Dès le début du film, la présence des Blancs, réunis autour d'une table à discuter le pourquoi de cette aventure en terre montagnaise, (*Pourquoi aller chez les Indiens? demande José, je connais pas ça les Indiens!*) donne le ton, en mettant l'accent sur le regard extérieur qui ne saisit pas l'ampleur de la quête. Fidèle à ses habitudes, Perrault s'intéresse à filmer les dialogues plutôt que de poser des questions, et cette liberté d'action et de parole fait en sorte que la

présence quasi muette de l'Indien est éclipsée derrière les commentaires incessants des principaux protagonistes. L'omniprésence du prêtre médiateur, interprète et traducteur (Alexis Joveneau) ne fait qu'amplifier cette impression que les Indiens, infantilisés, ne sont que prétextes à questionner le cheminement du peuple québécois et le rôle qu'il a joué dans ce génocide culturel. Et la lucidité du regard manque parfois à l'appel, peut-être parce que l'Indien, devenu par la force des choses étranger dans son pays, se révèle un miroir puissant pour le Québécois de cette époque, ayant subi le même sort et essayant, tant bien que mal, de se défaire de cette image. Impossible pourtant de se rejoindre sur un même pied d'égalité, l'Indien demeure le plus colonisé des deux, en totale dépendance devant l'initiative blanche :

Dès le premier face-à-face, nous comprenons que nous ne sommes pas à part égale. Ils nous accueillent et nous les regardons de propos délibérés et sans le ferme propos. Comment pratiquer avec eux nos prétentions d'égalité et de fraternité quand déjà nous sommes les plus forts, quand surtout nous dissimulons nos intentions préalables ? [...] Nous avons les poches pleines de miroirs dont nous ferons un usage parcimonieux pour arriver à nos fins. (Perrault, 1985, p. 280).

Or, c'est sans aucun doute cette lucidité du cinéaste et la candeur avec laquelle les sujets sont filmés qui sauve le film de l'échec. Car les images et les dialogues captés par la caméra esquissent un portrait véridique d'une réalité saisie à une époque donnée, sans désir de fuir le sujet ou de contempler tranquillement ce qui reste de mieux à voir chez les Indiens. Il n'est plus question, comme ce fut le cas pour les prêtres-cinéastes et même, dans une certaine mesure, pour *Attiuk*, de concentrer son regard, à l'aide d'une

caméra non participante et d'un commentaire soi disant neutre, sur l'immobilité d'un milieu culturel filmé pour la prospérité. Le point de vue dépasse l'objectivité pour pénétrer dans le champ subjectif de l'image, lequel permet la rencontre véritable entre les protagonistes, le cinéaste et les spectateurs. C'est, selon Vincent Bouchard (2005), le résultat d'une union entre un contexte de production et des techniques audiovisuelles propres au cinéma direct :

La caméra interagit avec la réalité filmée et amène les personnes filmées à modifier leur comportement. Le protagoniste, sur l'écran et dans la réalité, ne cesse de devenir un autre. Dans le même temps, le cinéaste, le dispositif d'enregistrement, devient un autre. L'expérience humaine préexiste au film. La rencontre est provoquée par le tournage, mais l'événement cinématographique ne peut avoir lieu que dans cette dimension humaine (p. 84-85).

C'est cette dimension profondément humaine qui est mise de l'avant dans les films de Perrault, comme si la caméra nous invitait à marcher à ses côtés, à être témoin d'un événement dont on ne connaît pas le dénouement. Et lorsqu'arrive le vendredi soir à la Romaine et que les cargaisons d'alcool fournissent aux Indiens un prétexte pour oublier, la caméra ne cherche pas à dissimuler la gravité de la situation, elle nous invite à assister à la soulerie, à travers la complicité de Serge-André (l'archéologue) qui cherche maladroitement à nouer des liens avec les Indiens en buvant avec eux. La caméra est là encore, au cœur de l'action, lorsque le village en émoi se révolte et que les femmes invectivent Serge-André pour sa participation à la beuverie, le nommant *diable rouge* (à cause de son manteau) et le sommant de se retirer de l'endroit où il se trouve. Ce dernier fera le lendemain son *mea culpa* en participant à un rituel traditionnel (tente à suerie), saisissant une occasion nouvelle d'être intégré à la communauté. C'est à travers ce

protagoniste que transparait le profond malaise qui existe entre Blancs et Indiens, et ce malgré la volonté de trouver un terrain d'entente, comme si chaque geste contribuait à l'éloigner davantage de la vision proposée au départ, et selon laquelle la pureté des intentions vient à bout de la différence. À cet égard, Serge-André correspond à ce protagoniste de la littérature orale auquel François Baby compare les personnages des films perraldiens, et qui selon lui se construisent eux-mêmes, sans l'intervention de l'auteur, «en performant, soit pour agir, soit pour raconter» (*Dialogue*, p.136). Il n'hésite pas à susciter la controverse par ses propos qui manquent de nuances, ni à modifier son comportement lorsqu'il voit qu'il est peut-être allé trop loin dans ses élans de solidarité, réajustant constamment son tir afin d'établir une communication réelle avec les Montagnais. De même, il performe en *racontant son vécu*, dans une scène où il analyse les événements relatifs au samedi de beuverie, tentant de s'expliquer à lui-même et à ses compagnons, les motivations ayant guidé ses actes (p.136). Didier et Alexis Joveneau assumeront avec Serge-André la continuité narrative du récit en racontant eux aussi à l'intérieur de la diégèse les événements qui sont survenus lors de ce court séjour. Leur discours sert principalement à mettre en contexte le spectateur (surtout en ce qui concerne Alexis) et pour Didier, cette réflexion à voix haute lui permet de faire un retour sur son expérience montagnaise. Heureusement, la prédominance du discours des protagonistes blancs est quelque peu tempérée par le témoignage de Mahinoësche, une veuve au regard terre-à-terre qui agit à titre de porte-parole pour sa communauté, dans ses descriptions lucides des drames vécus par son peuple :

Maintenant, moi, je ne peux plus retourner dans le bois, parce que je n'ai plus de canot... Je n'ai plus de canot parce que je ne sais plus faire de canot... Je ne sais plus faire de canot parce qu'on m'a enseigné à vivre près du magasin où il y a de la farine de sorte qu'on a perdu le goût de faire des canots, la facilité, la possibilité de faire des canots (Le goût de la farine).

Elle-même devient gardienne d'une tradition qui continue d'exister, à travers la parole qui raconte le territoire de chasse de ses aïeux et que l'on nomme en montagnais Mouchouânipi, le pays de la terre sans arbre, cette terre qui appartient « à celui qui l'a parcouru avec ses mains... puis en canot... puis à pied... » (Attiuk). Une soixantaine d'année après *Nanook*, l'Indien réussit à percer l'image, à être un peu plus qu'un simple objet de curiosité pour le cinéaste qui tend l'oreille, qui veut entendre. En prenant la parole, même de façon brève, les Autochtones créent une brèche dans le mur du silence. Ils ne relèvent plus du mythe comme ce fut le cas dans *Nanook*, ils inspirent plus qu'une morne condescendance comme ce fut le cas dans les documentaires de Tessier et Proulx, et leur culture est désormais un enjeu et non plus une fascination comme ce fut le cas pour Lafleur. Il subsiste une nette impression que le missionnaire (Alexis Joveneau) envoyé pour évangéliser les Montagnais s'est lui-même laissé indianiser avec le temps. Il est devenu leur allié en réintroduisant les mythes dans la religion indienne et en poétisant leur univers, sachant très bien « que l'univers de la chasse a besoin de la poésie de la chasse pour s'exprimer » (Perrault, *Séquences*, p.28). Il prend la parole pour eux, mais il contribue également à leur redonner droit de parole face aux autorités, en apprenant leur langage et en devenant l'interprète de deux réalités divergentes. Son discours se distingue de ceux des prêtres cinéastes peut-être aussi parce que le temps a eu le temps de faire ses ravages, et que le rêve de conversion s'est transformé en mutilation

culturelle. Il demeure qu'à travers ce représentant de l'Église, les Montagnais ont trouvé une voix familière, qui comprend les accents du territoire et qui les aide à négocier avec un présent difficile en se faisant ambassadeur de leur cause. Dans le même ordre d'idée, une des grandes révolutions du cinéma direct a été non seulement de donner la parole au peuple mais de diffuser cette parole vernaculaire (joual) aux différents accents locaux, et à laquelle une nouvelle génération de jeunes intellectuels cherche à s'identifier :

La langue du cinéma québécois des années 60 et après témoigne du vocabulaire et de l'accent d'un citoyen se concevant comme un acteur potentiel d'un monde («agency») puisqu'il peut se prononcer dans sa langue sur le contexte politique qui le concerne, tandis qu'auparavant il devait surtout répéter ce qui avait été conçu et enseigné depuis des siècles en latin par le clergé catholique [...](Lacasse, 2008, p. 64)

Les principaux protagonistes du film font partie de cette génération, ils n'hésitent pas à dénoncer ouvertement le sort réservé aux Indiens ou de questionner leur avenir («on pourrait en faire la police écologique du Québec», suggère naïvement Didier Dufour). L'utilisation d'un langage vernaculaire rapproche davantage le spectateur du cercle intérieur, il devient témoin mais aussi complice de l'action en partageant ce champ d'énonciation qui suggère une certaine intimité. De plus, la familiarité des protagonistes blancs, leur enthousiasme, leur candeur et leur apparente aisance à s'exprimer devant l'œil de la lentille contraste avec la présence discrète, retirée des autochtones, qui, à quelques exceptions près, ne parlent que si on leur adresse la parole. Comme la plupart d'entre eux ignorent le français, Alexis, par sa volonté de raconter le vécu des Montagnais, devient le principal narrateur de leur histoire, éclipsant la langue montagnaise derrière une présence et un ton exubérants, celui du colonisateur s'étant approprié la langue du colonisé. Paradoxalement, en voulant donner la parole aux

Indiens, Perrault ne fait que déloger le commentaire en voix *off* qui régnait jadis pour lui substituer la voix, beaucoup plus convaincante, du père Joveneau. Le résultat est sensiblement le même, le regard du spectateur est partiellement obstrué par le filtre que constitue cette présence entre le public et les autochtones. Et même si Perrault revendique une démarche qu'il prétend loin de la fiction, il continue d'interroger le problème du regard subjectif, le réel ne pouvant être capté que par fragments qui seront ensuite recollés pour former une nouvelle mosaïque, un nouveau réel :

[...] comment nous dépouiller nous-mêmes de notre présence perturbante, de nos écritures ensorcelées et n'être plus que ce regard objectif de nos lentilles, que cet œil nouveau, unique, au fond de la pensée? [...] Suffit-il d'aller trop loin quelque part pour être revenu de tout ? Peut-être sommes-nous privés de l'innocence par l'imaginaire (L'Oumigmatique, p. 120).

Comme il a été mentionné précédemment, un des traits les plus remarquables du cinéma direct a été la destitution de la voix *off*, « au profit d'une parole populaire qui constitue désormais le tout - et la finalité - de l'énonciation documentaire » (Garneau, 2006). Ainsi, on voit le règne du narrateur omniscient céder sa place à celui d'une voix collective, par et pour le peuple. Or, cet évanouissement de la voix *off* a provoqué un déplacement du commentaire verbal vers le visuel, modifiant par le fait même le sens donné aux images. L'auteure Michèle Garneau explique ainsi sa thèse :

Un commentaire, au cinéma, n'est pas nécessairement verbal, c'est-à-dire porté par une voix, mais il peut être visuel, c'est-à-dire porté par un regard. L'image s'étant remplie de voix, l'enjeu n'est plus de la faire parler par un commentaire verbal, mais de faire voir la parole comme un commentaire visuel. C'est le regard qui doit désormais réfléchir les voix et non plus la voix réfléchir sur l'image (p.128)

Conséquemment, en passant d'un commentaire verbal à un commentaire visuel, on entre dans un nouveau champ d'explication de l'image, une explication qui ne se fonde plus sur la raison portée par le verbe mais bien sur les sens (on pourrait dire aussi *l'essence*) portés par l'image-paysage (Garneau, p.129). Pierre Perrault filme d'instinct la parole avec tout ce qu'elle possède de mouvement, de fluidité. Il a compris, comme les peuples autochtones avant lui, que la parole perd de son éclat si elle se fige dans le corps qui la porte. Il a compris qu'elle a parfois besoin, pour vivre, d'un nouveau souffle, d'une autre image pour la porter. Perrault déterritorialise la parole, l'arrache à son visage pour l'offrir à un paysage afin que celui-ci révèle son poème (le mot poésie signifiant *action de faire*). Par exemple, dans *Le goût de la farine*, Alexis, dans le bateau qui mène à la Romaine, lit une lettre de Basile (un Montagnais) qui leur parle de son excursion à l'intérieur des terres. Nous apercevons alors un plan d'ensemble du dit territoire tandis que la voix d'Alexis proclame au nom de Basile «*on a l'impression de commencer à vivre ici*», comme si la vie pour les Indiens était synonyme de retour à la terre et de la nudité d'un paysage vierge, silencieux. Il en va de même dans *Le Mouchouânipi* (1980), où on entend les autochtones parler de la chasse et des traditions anciennes, alors que la caméra filme un paysage quasi-désert, qui exprime l'exil et l'abandon des vieux rites pour une modernité souvent accablante. En procédant ainsi, Perrault fait parler ce qui, à prime abord, semble muet, en remplissant le vide ambiant par une parole qui est aussi mouvement.

Enfin, au-delà de la parole, l'image diffère, elle n'est plus une succession de plans statiques accompagnée d'un commentaire stérile, elle cherche l'expression sur les visages, par l'utilisation fréquente de gros plans (qui par ailleurs servent aussi à isoler la

parole chez Perrault) et de *travelings* optiques (*zoom in*) qui accentuent l'importance d'une personne ou d'un élément présents dans le cadre. Le montage, non linéaire, est construit de façon à ce que le spectateur puisse vivre l'histoire narrée et en quelque sorte analysée et revécue par ceux qui la racontent (José, Didier, Serge-André et Alexis), à travers notamment les scènes qui se déroulent autour de la table (pour les 3 premiers) et qui furent vraisemblablement tournées avant et après le voyage. Il en va de même pour Alexis, dans la scène où il discute seul avec José et lors de la traversée du bateau. Ces scènes, qui chevauchent les scènes d'actions vécues « en temps réel », visent principalement à renseigner le spectateur en clarifiant certains points inhérents aux événements captés par la caméra, par exemple lorsqu'Alexis explique à José, suite à la scène de la beuverie, pourquoi les femmes réagissent si fortement à la présence de l'alcool dans la réserve. De même, vers la fin du film, José explique à Didier que le soi-disant contact profond qu'il pense avoir établi avec les Indiens lorsqu'il se fait nommer parrain d'un bébé baptisé en sa présence, n'est ni plus ni moins qu'une démonstration de la soumission des Indiens au père Joveneau, ce dernier étant le véritable instigateur de la demande. Didier comprend à ce moment qu'il s'est fait prendre au piège des bonnes intentions et de l'ignorance. Serge-André confirme cette déclaration à la toute fin du film, alors qu'il mange la bannick, ce pain fabriqué à l'aide de la farine et que les jeunes Indiens préfèrent à présent au goût du gibier, en déclarant : « C'est quand même comme ça qu'on les a eu », en parlant des Indiens et de la farine. Il en résulte, selon Perrault, « un film sur les prédateurs qui fabriquent la bonne conscience facile » (Séquences, 1982, p.20).

Dans cette grande toile où Perrault esquisse, à l'aide de paroles et d'images, les contours nuancé d'un pays, les Amérindiens semblent se présenter comme des ombres imprévues venant obscurcir davantage son tableau. En prenant la parole à la source, il récolte un silence meublé par des interrogations qui demeurent sans réponse. Et il avoue son dénuement parce qu'une fois de plus, en cherchant une image de lui-même, il est confronté à l'humilité de sa condition. Nous pouvons en conclure que Perrault ne produit pas des films sur les autochtones, il produit des films sur la réalité québécoise. Les Montagnais dont il est question dans *Attiuk* et dans le cycle amérindien ajoutent à l'album perraldien un point de référence qui aide à comprendre les rapports qu'entretiennent les hommes avec leur milieu. Ils sont le miroir des luttes acharnées qu'ont à mener les plus faibles maillons de la chaîne humaine pour survivre. Comme les protagonistes des cycles précédents, ils participent à la création d'une œuvre fondée sur la parole, sans toutefois avoir recours à cette poésie salvatrice qui teinte la réalité pour la rendre sympathique aux yeux des spectateurs (pensons aux lancées humoristiques de Grand Louis sur la vie de chantier et la grosseur des poux dans *Un pays sans bon sens* et aux discours enflammés d'Alexis sur ses origines françaises dans *Le règne du jour*). Le cinéaste proposera aux Montagnais une reprise de la chasse traditionnelle, qui sera portée à l'écran trois ans plus tard dans *Le pays de la terre sans arbre*. La beauté des images et le lyrisme des paysages amalgamés au silence de la mémoire fragile ne viendront pas à bout de l'histoire et des ravages du temps qui hésite à déterrer de vieux fantômes. Pour les Indiens, la chasse proposée n'élimine en rien les souffrances vécues et le mutisme dans lequel ils se sont renfermés : « Nous apprenions surtout, écrira Perrault, que le dominé ne propose pas facilement au dominateur libre accès à sa souffrance » (1987, p.

303). Et le cinéaste de comprendre qu'il ne suffit plus, comme ce fut le cas dans *Pour la suite du monde*, où la reprise de la pêche au marsouin rassemble la communauté à travers de communes racines, de proposer la chasse à l'Innu pour qu'il retrouve son *indianité* (p.20).

5.2.4 Arthur Lamothe : La survivance de l'âme

Arthur Lamothe a le mérite d'être le seul documentariste québécois (si on exclut Lafleur) à avoir consacré la presque totalité de son œuvre à la cause autochtone. Homme d'aventures, ce Gascon d'origine choisit en 1953 le Québec comme terre d'accueil, travaillant en milieu rural, d'abord comme ouvrier sur des fermes puis comme bûcheron. Son emploi de cultivateur l'amène à rencontrer les autochtones de Kahnawake et de constater, lors d'un séjour à la réserve, les dommages causés par une dépossession rapide. Une équipe de tournage américaine est présente sur les lieux et filme un chef en habit traditionnel. Lamothe est troublé par le pathétique du spectacle et par les conditions abjectes dans lesquelles les autochtones survivent, tant bien que mal (*Séquences*, 2007, p. 32). Le malaise ressenti devant le traitement réservé aux Indiens est accentué davantage alors qu'il travaille comme bûcheron en Abitibi. Il est tout de même impressionné par la force de caractère des Algonquins qui vivent à part des Blancs, isolés par la barrière de la langue et condamnés à couper le bois incendié dont personne ne veut (p.32). Ces expériences lui ouvriront les yeux sur les injustices vécues par les Amérindiens, et la dénonciation de ces dernières au profit d'une représentation juste et digne des mœurs autochtones deviendra la pierre d'assise de sa carrière. Il réalise en 1962 *Les bûcherons de la Manouane*, film précurseur du direct, qui présente les

conditions de vie difficiles de ces hommes de la forêt, obligés de travailler d'arrache-pied dans des conditions climatiques extrêmes. Les Amérindiens ne figurent pas au premier plan du film, or, les contacts qu'il établit avec ceux-ci et les nombreuses images qui n'ont pas été utilisées dans *Les bûcherons de la Manouane* l'inspirent à tourner un documentaire sur eux, ou plutôt avec eux, puisqu'il leur concède la parole et la liberté de se mettre en scène eux-mêmes. *Le train du Labrador* (1966), qui traite à priori du trajet effectué par le train entre Sept-Iles et Shefferville, devient un prétexte à tourner un film avec les Montagnais de la Côte Nord. Ces derniers accueillent chaleureusement les images de leur peuple proposées par Lamothe, affirmant qu'avec ce film, le cinéaste arrive à dire ce qu'eux ne peuvent exprimer (p.32). Introduit dans ce milieu par l'anthropologue Rémi Savard, le cinéaste établit rapidement une relation de confiance avec les Montagnais, tissant avec eux des liens étroits qui influenceront sans conteste son approche filmique, du positionnement de la caméra jusqu'au montage. Dès le début, Lamothe implique les membres de la communauté dans le processus de création de ses films. Ceux-ci financeront d'ailleurs (par l'entremise du Conseil Attikamek) une tournée du cinéaste en France dans le but de présenter quelques films de son œuvre (Baril, 1984, p.115). Comme Flaherty avant lui, il donne aux protagonistes un droit de regard sur l'œuvre et s'intègre au groupe en se dotant d'une interprète montagnaise (Thérèse Rock Picard) qui lui sera d'une précieuse assistance tout au long de sa carrière. Loin de considérer les Amérindiens comme de simples informateurs (ce qu'on peut reprocher à quantité d'anthropologues), Lamothe refuse une représentation de l'autochtone teintée d'exotisme, se méfiant des images parfois trompeuses pour privilégier le surgissement de la parole, propice à transmettre la poésie tactile des mémoires millénaires. Conscient des

limites que lui impose sa méconnaissance de la langue montagnaise, il donne libre cours aux protagonistes qui recréent, avec ce langage qui leur est propre, leur histoire, leur culture, en rendant compte de l'unicité qui compose l'imaginaire (propre et figuré) de leur société. Il adopte d'emblée le rythme lent et l'apparente simplicité associée aux mœurs amérindiennes pour produire « une œuvre sans fard et dénuée d'enflure stylistique » (Galiero, 2007, *Séquences*, p. 12). Pour Lamothe, pourtant issu de l'époque du direct, il n'existe pas de cinéma-vérité, car « toute séquence est une mise en scène. Le film est une structure, une architecture [...] Lamothe s'est posé la question du regard comme structure préalable au tournage, et non pas comme domination sur les autres et leur propre regard », ce qu'il reproche d'ailleurs à Perrault (Bellemare, 2007, *Séquences*, p.19). Il réalise, entre 1973 et 1983, une série de 13 longs et moyens métrages qui constituent sa *Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec*. Celle-ci présente entre autre un volet intitulé *Carcajou et le péril blanc* (1973-1976), qui compte huit films sur la culture et sur la dépossession matérielle et culturelle des Montagnais. Cette série a ceci de particulier qu'elle est « la première de toute notre histoire à adopter le point de vue indien » (Véronneau, 2008, p. 1). La seconde partie des *Chroniques, Innu Asi / La terre de l'homme*, présente quatre films à contenu plus politique. Il termine sa *Chronique* avec *Mémoire Battante* (1983), un documentaire d'une durée de trois heures qui révèle, à travers la parole des aînés, des éléments inédits de la spiritualité montagnaise (par exemple la pratique de la scapulomancie et le rituel de la tente tremblante) et des différents rites qui lui sont associés. Comme le peintre ojibway Norval Morrisseau avant lui, Lamothe, par l'intermédiaire de son œuvre, lègue aux autochtones (jeunes et moins jeunes) des témoignages d'une valeur inestimable en ce qui a trait à une médecine bien

souvent pratiquée dans des cercles restreints, pour ne pas dire cachés, et ce, depuis l'arrivée des missionnaires. Plus qu'une simple collecte de témoignages, *Mémoire Battante* constitue « une sorte d'aboutissement cinématographique de ce qui précède », une libération de plusieurs siècles de mutisme à travers la parole qui célèbre à nouveau le souffle de l'esprit et la mémoire des ancêtres.

5.2.5 Mémoire battante, le battement de cœur de la terre

Dernier volet de la *Chronique*, *Mémoire battante* est une œuvre monumentale qui se distingue des autres documentaires sur les Autochtones, tant par la richesse de son contenu que par la quantité impressionnante d'informations véhiculées en 3 heures (la version longue est d'une durée de 9 heures). La première partie du film se veut la suite logique des épisodes qui l'ont précédée, reprenant le thème de la dépossession en soulignant à nouveau les conditions de vie exécrables dans les réserves, la tutelle mal avisée de l'État, l'exploitation des ressources naturelles (lieux de pêches et de chasse) aux dépens des Autochtones et leur *clochardisation*¹⁰ de plus en plus présente. Si les Indiens ont dès le départ droit de parole, le cinéaste apparaît tôt à l'écran pour déclarer « *qu'il n'y a pas de vérité* », avisant ainsi le spectateur que le regard et la représentation proposés ne présentent aucune certitude. Les interventions de Lamothe, qui s'adresse directement aux spectateurs, reviennent ponctuellement tout au long du film, pour apporter des précisions sur les propos émis par les protagonistes, ou tout simplement pour commenter le déroulement de certaines scènes. Cette manifestation du créateur devant la caméra vise à assurer une plus grande transparence de l'œuvre, en envoyant au

¹⁰ Ce terme est utilisé par le cinéaste dans la première partie du documentaire.

public le message que les images visionnées sont une représentation de la réalité et non la réalité elle-même. Elle confirme également que les événements en cours relèvent du documentaire plutôt que de la fiction. À l'opposé de Perrault, qui préfère s'éclipser derrière la caméra pour substituer à sa présence des médiateurs qui exprimeront l'essentiel de sa pensée, Lamothe accompagne lui-même son auditoire à travers chaque étape du film, sans chercher à augmenter l'intensité dramatique par une mise en scène de l'action et des protagonistes. Il assume la fonction de narrateur en tant que protagoniste secondaire du récit, les Montagnais occupant entièrement l'avant-scène. De même, alors que Perrault recherche les situations conflictuelles riches en émotions (pensons à la scène de la beuverie dans *Le goût de la farine*), Lamothe évite dans la mesure du possible de montrer à l'écran ce genre de scènes, à moins qu'elles ne soient indispensables à la bonne compréhension du film. Par exemple, il exclut de *Mémoire battante* la quasi-totalité d'une scène où des hommes blancs injurient sans relâche les Amérindiens, pour s'éloigner des contrastes sans nuance et du regard extérieur truffé de préjugés devant une réalité étrangère et par « refus de fournir au spectateur, gratuitement, des boucs émissaires faciles, en éludant les véritables problèmes » (Renaud, *Hors Champ*, 2007, p. 2). En tentant de conserver un maximum de neutralité vis-à-vis son œuvre, il évite le piège dans lequel (selon lui) Perrault s'est fait prendre, celui de la complaisance et de l'incompréhension qui se manifestent dans *Le goût de la farine*, en grande partie parce que les protagonistes blancs ont pris les rênes de l'action (et de la parole). De plus, le montage complexe de Perrault, qui refaçonne le récit, place au premier plan ces protagonistes qui assument la narration du film en commentant, parallèlement à l'action vécue, leurs propres interventions, ce qui laisse peu de place aux

Amérindiens. De pair avec l'éthique qui régule les éléments formels de son œuvre, Lamothe opte plutôt pour un montage minimal « qui est passage brusque d'un récit à l'autre ou développement en spirale d'un thème », refusant la reconstitution et l'agencement des images qui prescrivent au récit un rythme rapide plus attrayant pour le spectateur (Lever, 1983, p. 1). À l'image de ceux qu'il filme, il adopte une lenteur qui se transpose dans son œuvre sous la forme de longs plans-séquences et de plans d'ensemble au grand angulaire, ces derniers infusant au récit un espace d'épanouissement graduel et une sérénité propres au rythme de vie et au mode de pensée montagnais. De la même façon, alors que la caméra de Michel Brault ou celle de Bernard Gosselin multiplie les gros plans des visages dans le cinéma de Perrault, celle de Lamothe, le plus souvent fixe, se tient à distance respectueuse des protagonistes, par respect (en ce qui a trait aux aînés) pour leur position hiérarchique et leur savoir de maîtres, et pour conserver une plus grande objectivité face aux protagonistes. La caméra se permet toutefois quelques rapprochements avec les objets filmés, par exemple dans la troisième partie du film, lors de la scène où André Mathieu pratique la scapulomancie, la caméra donne à voir l'intérieur d'un os calciné et les lignes qui représentent le futur parcours de la harde de caribou convoitée par les chasseurs. Les principales caractéristiques du direct (son et image synchrones, caméra omniprésente, préséance de la parole) se retrouvent dans l'œuvre de Lamothe principalement pour servir sa vision. Par exemple, la mobilité de la caméra sert à démontrer l'importance du Montagnais qui habite complètement l'image :

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

stratégique afin que la parole puisse conserver sa hauteur de vue, et l'écoute devenir apprentissage (Dudemaine, 2007, p.16).

Toujours dans l'optique de présenter un portrait juste et complet de la réalité filmée, Lamothe, comme Lafleur avant lui, insère des scènes (visiblement) fictionnelles au sein du documentaire. Ce choix d'inclure la fiction au sein d'une œuvre fondamentalement documentaire confirme que « l'art cinématographique de Lamothe se fonde sur la pertinence d'une démarche plutôt que sur la maîtrise de techniques éprouvées par le temps » (Dudemaine, p. 16). Lamothe ne se pose pas de question à savoir si l'inclusion de la fiction sèmera un doute dans l'esprit des spectateurs quant à l'authenticité du récit qui se déroule sous leurs yeux, ce qui pourrait vraisemblablement être le cas. Selon lui, ces scènes de fiction sont essentielles car, en plus de briser la monotonie d'une explication donnée de vive voix sans l'intercession des images, elles illustrent clairement le parallèle qui existe entre deux discours, celui des Montagnais et celui d'un Jésuite, personnifié par Gabriel Arcand :

Ce saut de trois cent ans dans l'histoire, Lamothe l'exécute avec beaucoup d'à-propos en costumant Gabriel Arcand en jésuite du dix-septième siècle [...] pour lui faire réciter les extraits des Relations qui forment un parallèle exact avec les récits de Mathieu André, Jean-Baptiste Ashini ou Alexandre Mckenzie. Nous avons là, d'une part, un témoignage éclatant s'il en est un de la valeur des Relations : Le Père Lejeune rapportait fidèlement ce qu'il avait vu ou entendu raconter ; d'autre part, voilà un témoignage tout aussi manifeste de la force de survivance de ces mythes [que même] la conversion au catholicisme des Montagnais [n'a pas réussi à éliminer] (Lever, p. 2).

De plus, le protagoniste du père Lejeune permet aux spectateurs de s'identifier davantage à la réalité autochtone en passant par le filtre d'un regard extérieur. Par exemple, lorsque le père Lejeune décrit la cérémonie de la loge de sudation (ou de

purification) comme étant un rituel parfaitement réglé, où le chaman invoque les esprits nourriciers en vue d'une chasse fructueuse, son explication matérialise en quelque sorte le rituel, l'extrait de cet espace magique pour lui donner une certaine crédibilité. Par conséquent, le spectateur se retrouve plus apte à recevoir (et à croire) les récits montagnais qui relèvent du domaine du sacré. Le cinéaste participe aussi à ce processus de validation de la parole, comme pour s'assurer (et rassurer les spectateurs) de la véracité de ce qui est raconté. Pour ce faire, il procède, dans la dernière partie du film, à la vérification des présages d'André Mathieu qui *voit*, dans le parcours tracé par les lignes d'un os calciné (scapulomancie), le lieu et le temps de passage d'une harde de caribous. Suivant les intuitions du Montagnais, il s'engage à suivre le chemin proposé, pour finalement voir les prédictions de son ami se réaliser : les caribous traversent le lac gelé à l'endroit et au moment exacts indiqués par André Mathieu. Cette scène est entrecoupée d'une discussion entre Lamothe et son caméraman, qui commente les événements. Leur incrédulité fait écho à celle des spectateurs, et même la tentative de rationalisation du phénomène, tel qu'expliqué par le caméraman, ne parvient pas à détruire cette impression d'avoir assisté à quelque chose d'important. Comme l'exprime Nicolas Renaud (2007), le spectateur ne peut se sentir autrement qu'un témoin privilégié, prenant part, l'espace de quelques minutes, au cercle magique « qui unit l'animal au chasseur » (*Séquences*, p. 5). Ce malaise qui subsiste en regardant *Le goût de la farine*, malaise qui est relié à cette vive impression d'être exclu du récit, d'être à l'extérieur de l'image, est absent chez Lamothe. En accordant préséance aux Montagnais, en plaçant toute sa confiance dans leur parole, il crée une ouverture où l'ellipse et le non-dit planent au-dessus de la tête des conteurs, remplissant le silence de cette magie à laquelle nous

voulons croire. Nous apprenons que le dialogue et la conversation, chez les Algonquiens, est un art au même titre que la divination. Le rêve du tambour, la fumée qui s'envole dans le ciel telle une prière sacrée, les esprits des animaux chasseurs qui font trembler la tente et le cœur du chaman, tous ces récits dépassent le mythe pour s'ancrer dans un territoire rude et sauvage qui dévoile une nécessité de survie étroitement reliée au milieu naturel. Perrault aura tout au plus effleuré la vérité de cet espace sacré avec *Attiuk*, à travers le poème qui traduit la circularité du mouvement et le rythme qui renvoie au battement de cœur du tambour.

Par ailleurs, chez Lamothe comme chez Perrault, les protagonistes se construisent eux-mêmes, sans intervention majeure du cinéaste. Alors que François Baby (1985) compare les protagonistes des films de Perrault à ceux retrouvés dans les contes traditionnels, les protagonistes de Lamothe se composent et performant selon les règles de la tradition orale, où le chaman, lors de sa performance, cherche à impliquer la collectivité dans une création de sens vis-à-vis ce qui raconté mais aussi face à l'acte de parole lui-même :

Il s'agit donc d'une véritable théâtralisation de la parole, dont la réalisation appartient pleinement au cinéaste mais dont la mise en scène devient une œuvre collective à laquelle chaque unité de la chaîne filmique apporte sa contribution en restant continuellement à la place qui lui est assignée au départ (Dudemaine, p.16).

Pour ce faire, les protagonistes des films de Lamothe s'expriment dans leur langue d'origine et se définissent selon leur place dans le groupe ; chaman, guerrier, chasseur, rêveur, conteur ou professeur. Le cinéaste, « sensible à la différence entre le savoir officialisé par le pouvoir et le savoir marginalisé des traditions orales » se donne

pour mission de recueillir une parole devenue « quasi clandestine à force de devoir s'exprimer en murmures » (Dudemaine, p.17). La préséance qui est donnée aux témoignages dans l'œuvre de Lamothe révèle une profonde compréhension des peuples qu'il filme et dont la transmission orale des connaissances est à la base d'une culture plurimillénaire. Il refuse l'artifice de la fiction et la fausseté de l'image hollywoodienne pour cadrer à une distance respectueuse et dans un décor naturel la vérité des Innus révélée à travers leurs paroles. En agissant ainsi, il obéit en tout point aux exigences de la tradition orale algonquienne qui se fonde sur une rigueur où chacun s'efforce de dire et décrire les choses comme elles sont :

Car dans les langues algonquiennes, l'obligation de clarté et de vérité passe par une implacable rigueur grammaticale dont procèdent les subtiles variantes dans la conjugaison des verbes et dans l'apposition des suffixes réglant le discours de façon à ce que jamais le locuteur ne se retrouve en porte-à-faux avec le réel qu'il décrit (Dudemaine, 2007, p.15).

L'aîné mi'kmaq Evan Pritchard (1997) poursuit cette réflexion sur les tenants et aboutissants de la culture orale autochtone :

Oral cultures communicate very differently from literate ones. Literate cultures speak along straight lines, avoiding repeated words and phrases [...] Oral speech is almost ceremonial in that it goes in cycles and winds back on itself [...] There is much repetition of key words, which is part of the rhythm of native poetry (p. 118).

Les aînés, détenteurs de la sagesse et gardiens de la tradition choisissent de révéler devant la caméra de Lamothe des connaissances gardées jusqu'alors secrètes, suivant le cinéaste pas à pas dans sa démarche, parce que celui-ci leur proposait « non pas une mise en conserve du savoir dont ils sont les dépositaires légitimes, mais bien parce qu'il leur a ouvert des sentiers nouveaux et inédits sur lesquels ils pouvaient se

dépasser et se surpasser en faisant une œuvre originale » (Dudemaine, p.17). Les Montagnais semblent d'ailleurs tout à fait à l'aise devant la caméra, résultat probable de plusieurs années de fréquentation avec le cinéaste qui facilitent la révélation des connaissances. La captation de ce savoir sur la pellicule argentée devient alors une mémoire précieuse pour les générations futures, promouvant l'apprentissage et la diffusion d'une langue qui nécessite à présent de nouveaux outils pour demeurer viable. Sans doute souhaitent-ils aussi rejoindre la population blanche, pour dénoncer la spoliation de leurs terres et créer un espace d'ouverture entre les deux peuples. Arthur Lamothe permet donc aux Montagnais- Innus de plonger dans leur propre histoire, afin d'assurer une pérennité du savoir tout en prenant les moyens pour s'introduire dans l'ère de la modernité sans plus de dommages. Ce faisant, il agit comme un médiateur discret, contrairement à Perrault, chez qui le discours personnel teinte l'entièreté de l'œuvre. Dans la même veine, il s'assure, lors de la traduction de certains dialogues du montagnais au français, que la voix utilisée pour traduire les discours prononcés en montagnais soit la plus douce et la plus neutre possible. De cette façon, il éradique de l'écran l'image clichée de l'Indien méchant faisant face au brave cow-boy, écho lointain des films westerns états-uniens, pour permettre aux principaux intéressés de raconter, dire, illustrer l'imaginaire de leur société et de voir et entendre pour la première fois des films dans leur langue (Bellemare, 2007, p. 20). L'esthétique préconisée par Lamothe découle donc d'une nécessité éthique, celle de s'adapter aux mœurs autochtones et non le contraire, et de donner à voir un style où l'humilité, la sobriété et la lenteur sont mises de l'avant. Son cinéma n'est pas au service du gouvernement et du clergé, comme ce fut le cas de Maurice Proulx et des prêtres cinéastes. De plus, il possède les moyens

techniques (son et image synchrones) qui permettent aux Autochtones de s'exprimer en direct, ce qui fut tâche impossible pour Lafleur. Lamothe réussit, là où Perrault échoue, à sortir les Montagnais de leur mutisme pour les accompagner dans la reconquête de leur dignité. Il accomplit une double mission en encourageant « la réappropriation d'une parole injustement barrée de l'espace public [...] et la rééducation de l'œil gavé d'images tronquées [auxquelles il redonne] le sens des perspectives » (Dudemaine, p. 17). Bref, le cinéma de Lamothe nous initie à un nouveau langage, celui de la métaphysique d'un monde qui se renouvelle à travers la caméra libératrice d'un maître d'œuvre qui n'a jamais cessé de se considérer comme un apprenti.

5.2.7. *Le peuple invisible* ou comment l'Indien est devenu Cow-Boy.

Originaire de la région d'Abitibi-Témiscamingue, le poète-musicien-cinéaste Richard Desjardins est reconnu pour son œuvre documentaire aux couleurs pamphlétaires. Que ce soit à travers les textes de ses chansons (*Les Yankees*, *Les Fros*, *Les Métronomes de l'espoir*) où à travers son discours revendicateur, l'artiste engagé ne lésine pas sur les mots pour accuser, clarifier, débattre et souvent choquer son auditoire. Accompagné de son fidèle collaborateur Robert Mondérie, Desjardins débute sa carrière de cinéaste avec le documentaire *Comme des chiens en pacage* (1977), qui traite des débuts difficiles de la colonisation, de la dégradation de l'environnement et de l'exploitation des employés travaillant dans les mines en Abitibi. Viendront ensuite *Mouche à feu* (1982), un film qui donne la parole à un chanteur métis de Val d'Or, et *L'erreur boréale* (1998), un documentaire choc mettant en lumière la situation critique des forêts du Nord du Québec. Neuf ans plus tard le cinéaste réalise *Le peuple invisible*

(2007), sur les Algonquins- Anishnabe de l'Abitibi, ce peuple fantôme oublié par l'État et confiné à vivre sur des terres morcelées dans des conditions de vie comparables à celles du Tiers-monde. Desjardins est d'ailleurs le premier à avouer son ignorance face à ces voisins qu'il côtoie pendant de nombreuses années sans les voir. Le documentaire devient un prétexte à découvrir les Algonquins et nouer des liens qui se résumeront à trois années de recherche dans sept des neuf communautés algonquines de l'Abitibi.

De facture classique, le film se rapproche davantage du type de documentaire tourné par les prêtres-cinéastes (de par sa structure et son apparente rigidité) que du direct tel qu'employé par Perrault, même si Desjardins emprunte au direct la technique (son et image synchrone) et une certaine conception du cinéma qui envisage l'esthétique du direct comme « une opération très subtile, où l'on ne recherche l'expression cinématographique du réel que dans la mesure où l'on a déjà, à son sujet, des idées préformées, une réalité toute prête à être filmée » (Parente, p. 141). Or, contrairement au cinéma de Perrault, où l'on se retrouve « dans un nouveau mode de récit qui se libère du modèle de vérité et retrouve cette fonction de fabulation qui s'oppose à ce modèle », rendant la frontière qui sépare le réel de la fiction par moment indiscernable, le film de Desjardins nous rappelle le reportage, tant dans sa forme que par son contenu (Parente, p. 160). L'œuvre, qui se veut d'abord pédagogique, est montée à la façon d'un cours d'histoire, à l'aide de cartes géographiques (numériques) et de documents d'archives (photos, extraits de documentaires, etc.) qui seront appuyés par les commentaires de Desjardins et par les témoignages d'un historien (James Morrison) et des autochtones. Or, la version des faits présentée par Desjardins se situe aux antipodes d'un cours

d'histoire classique, loin du regard naïf des prêtres-cinéastes et de celui plus condescendant ou familier des cinéastes du direct. À l'opposé de ces derniers, Desjardins ne s'attarde pas à décrire, observer ou recueillir des témoignages qui mettent en valeur la culture algonquine (encore présente au début des années 80). La présence du cinéaste à l'écran en tant que narrateur principal (comme ce fut le cas pour son homologue Arthur Lamothe) et la rigueur historique dont il fait preuve donne le ton au documentaire, ne laissant aucune place à l'ambiguïté quant à la véracité des images et des propos qui sont émis. À propos de cette quête de vérité du cinéaste André Dudemaine (2007) affirme que :

La vérité, surtout celle qui n'est pas bonne à dire selon le credo des biens-pensants, est bien ce que cherche à faire éclater le tandem Mondérie-Desjardins. La force de leurs films est de remplir une fonction cathartique qui doit amener des changements définitifs : ils visent à ce que la vérité déborde en déchirant les mailles du tissu mensonger qui obstrue les consciences (p. 63).

De fait, dès le début du film, nous avons droit à un cours d'histoire abrégé sur l'occupation originelle du territoire par les Algonquins. La caméra, en plan panoramique, nous accompagne dans un survol de l'immense territoire alors que le commentaire du cinéaste nous explique la loi sur les Indiens et le dépeçage des terres. En parallèle avec ce commentaire, des images d'archives (dont certaines des documentaires de Lafleur et de Proulx) nous rappellent qu'il fut un temps où les Indiens appartenaient à la forêt et que, malgré les conditions de vie difficile, l'immensité du territoire et l'organisation interne des clans assuraient leur survie. Par contre, les images de la périlleuse descente en canot et de la forêt dense et impénétrable jadis commentées de façon poétique par Proulx, perdent de leur éclat lorsque l'on apprend que le territoire indien se voit réduit,

en 1850, à quelques acres transformés en camp de réfugiés et ce, sans qu'aucune de ces terres n'aient été volontairement cédées à l'État ou aux missionnaires. Les témoignages des autochtones interrogés par Desjardins viennent confirmer ces dires et servent principalement à illustrer les conséquences de la déterritorialisation et de la prise en charge des Algonquins par l'État. Comme dans *Le goût de la farine* (1977), il subsiste cette impression que le médiateur blanc dicte le sens du récit et que la présence des autochtones sert uniquement le propos du réalisateur. Les Algonquins sont présents pour répondre et confirmer (ils sont une preuve concrète, en chair et en os) les déclarations du réalisateur. Certains critiques (dont l'écrivain Dany Laferrière) reprochent au cinéaste cette prise de la parole qui, à première vue, place les autochtones au second plan du documentaire (Magnus, 2008, p. 2). Cependant, les Algonquins de Desjardins ne sont pas cloîtrés dans un silence prudent (comme ce fut le cas pour les Innus chez Perrault) et la langue ne constitue pas une barrière pour eux comme ce fut le cas 30 ans plus tôt, la plupart de ces derniers s'exprimant soit en français, soit en anglais. Et si l'omniprésence du cinéaste porte ombrage aux principaux intéressés, la force des témoignages ainsi que la gravité du propos rétablissent partiellement l'équilibre en ce qui a trait à la visibilité de l'autochtone. Par exemple, les témoignages des hommes qui ont été sexuellement abusés et contraints d'oublier leur langue dans les pensionnats ainsi que les déclarations de violence physique et du taux de suicide six fois plus élevé dans les réserves, donnent une nouvelle perspective au discours des missionnaires qui déclaraient que les Indiens « s'accommodent bien » de la modernité blanche (Proulx, *En pays Neufs*).

De même, alors que Lamothe capturerait possiblement les derniers fragments d'une culture intimement reliée à la spiritualité, Desjardins illustre, dans la scène du festival country, la métamorphose de l'Indien en Cow-boy. Métaphore subtile mais brillante qui présente les autochtones ayant enfilé le costume de l'ennemi, délaissant le tambour au profit de la guitare et les chants sacrés pour fredonner les tubes mélancoliques de Johnny Cash et Hank Williams. Comme s'il était plus facile pour eux de s'identifier aux sentiments de perte, de tragédie et de tricherie propres à la musique Western. Autrement, le mode de vie traditionnel algonquin semble s'être envolé en fumée, parce qu'il existait jadis une étroite correspondance entre les activités quotidiennes reliées à la survie (chasse, pêche, cueillette, confection des vêtements, rapport avec le territoire) et l'ordre spirituel (cosmogonie) du monde. Le cinéaste nous fait constater, à travers les paroles désabusées des chefs et des aînés qu'il interroge, la disparition, en l'espace de quelques générations, de la tradition orale et des mythes qui contenaient une bonne partie de l'histoire algonquine, ceux-là même recueillis par Lamothe de la bouche des grands-pères. Par conséquent, nous prenons conscience de l'existence d'une importante fracture intergénérationnelle chez ces peuples, parce que les enfants ne parlent plus leur langue et qu'ils doivent réapprendre à l'école quelques fragments de leur culture traditionnelle, à l'aide de canots et de tipis miniatures.

Deux décennies après *Mémoire battante*, Desjardins nous trace un portrait de l'Indien brisé, décharné, plus encore que ceux entrevus dans *Le goût de la farine*, parce que ces derniers possédaient toujours la connaissance d'une langue qui leur servait de boussole. À l'opposé de Lamothe, qui évitait une trop grande proximité avec les sujets

filmés (particulièrement les aînés du groupe) Desjardins cadre, à l'aide de gros plans, les visages décharnés au regard empreint d'un vide étrange, d'une douleur silencieuse. La caméra ne se tient plus à distance, d'abord pour briser le cycle de l'indifférence, ensuite parce qu'il n'y a plus de chaman à tenir en respect et peut-être aussi par peur que les spectateurs continuent à regarder de loin ce peuple fantôme si la caméra n'installe pas un certain climat d'intimité avec les protagonistes filmés. Comme pour offrir aux spectateurs un moment de répit, quelques scènes montrent des enfants dans leur quotidien, gros plans cette fois de visages lumineux, innocents, qui regardent directement la caméra pour attirer à l'intérieur du champ de l'image les regards extérieurs et provoquer ainsi une rencontre. À cet égard, Blanchot (1959) définit la rencontre comme « cet écart même, cette distance imaginaire où l'absence se réalise et au terme de laquelle l'événement commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre » (pp. 18-19). Dans *Le peuple invisible*, la rencontre se fait plus souvent qu'autrement à travers les silences qui ponctuent les témoignages. Les silences des aînés ne transcendent plus cette douce quiétude, cette sérénité qui était le lot des Innus de Lamothe, ils témoignent plutôt de la disparition de ce que l'on pourrait nommer l'âme collective et qui se manifeste par l'absence dans les regards de ces liens instinctifs de filiation avec la terre :

[L'indien] était rempli de compassion et d'amour pour la nature. Il aimait la terre et toutes les choses de la terre, et son attachement grandissait avec l'âge. Les vieillards étaient – littéralement - épris du sol et ne s'asseyaient ni ne se reposaient à même la terre sans le sentiment de s'approcher des forces maternelles [...] le sol apaisait, fortifiait, lavait et guérissait. Ces relations que les indiens entretenaient avec tous les êtres sur la terre, dans le ciel ou au fond des rivières étaient un des traits de leur existence (Mc Luhan, p.17-18).

Il en ressort les silences par moment gênés de celui qui n'ose plus s'exprimer dans sa langue, silences qui évoquent la douleur de la perte et la sourde colère d'une communauté laissée pour compte car elle refuse d'habiter la réserve, silences désabusés de celui qui avoue d'un ton neutre, que dans sa communauté il est plus facile d'acheter de la cocaïne que de la farine. Alors que dans *Le goût de la farine*, on déplorait la disparition de la chasse et du goût des nouvelles générations pour le gibier, les Algonquins modernes ont vu se multiplier les problèmes qui menacent la survie de leur peuple. Le bon missionnaire tel que présenté par Tessier, Proulx, Lafleur et Perrault (le père Joveneau) s'est révélé un être machiavélique ou du moins ignorant, faisant subir aux enfants autochtones des sévices, les arrachant à leur langue et à leur famille pour les assimiler. Par conséquent, ceux-ci se révèlent de piètres parents, incapables de fournir à leurs enfants l'affection qui leur a été refusée. Et le cycle se perpétue, engendrant un taux élevé de suicides, d'alcoolisme, de toxicomanie et de décrochage scolaire chez les jeunes de sept à vingt ans. Toutes ces informations, Desjardins nous les révèle « en prenant la parole pour atteindre le regard » (Isaacson, 2007, p.2). Et si l'emploi de séquences du film *The silent army* (Burden, 1930) nous aide à comprendre l'invisibilité du peuple algonquin (le film est tourné en Abitibi et le rôle de l'autochtone est tenu par un noir), c'est la voix de Desjardins qui assure la continuité narrative en faisant les liens entre les différents témoignages, les images d'archives et les faits historiques. Il n'hésite pas, comme ce fut le cas pour ses prédécesseurs, de pointer du doigt le Gouvernement, l'Église et le peuple blanc de peur de s'emmêler dans la toile d'une réalité complexe. Il ne cherche point non plus à dissimuler la corruption qui existe à l'intérieur des réserves et plus spécifiquement dans les Conseils de bande (exclusion des femmes, droits

héréditaires, mauvaise gestion des ressources). De même, alors qu'il aurait pu exclure du film la réserve de Kitigan Zibi (située à Maniwaki), il montre l'exemple d'une communauté qui, grandeur du territoire aidant, démontre un grand potentiel de croissance culturel et économique. À cet égard, il faut tenir compte du changement drastique de contexte (social, historique, politique) dans lequel les Algonquins ont évolué (ou régressé) depuis les 25 dernières années. Les nombreuses revendications territoriales ainsi que les luttes des autochtones pour leur autonomie politique et le contrôle des ressources naturelles ont contribué à façonner une nouvelle image de l'Amérindien contemporain. Néanmoins, cette visibilité médiatique a le plus souvent nui à leur réputation en les montrant comme des êtres paresseux, geignards, qui flouent le système (contrebande, exemption de taxes, barrages routiers) sans égard pour la loi.

Avec *Le peuple invisible*, le tandem Desjardins-Mondérie a tenté de remettre les pendules à l'heure, en retournant aux sources historiques qui permettent une meilleure compréhension des enjeux actuels. Et si les cinéastes hésitent cette fois à fournir des réponses, (contrairement aux conclusions portées par ceux-ci dans *L'erreur boréale*), c'est pour montrer aux spectateurs que « l'avenir est la responsabilité de tous » (Dudemaine, 2007, p. 63). À la fin demeure cette vive impression d'avoir été touchés non pas par les discours du cinéaste ou la parole des autochtones mais bien par les silences. Le silence désabusé des Algonquins, qui ont perdu la volonté de se prendre en main, et celui lourd de reproches du cinéaste qui s'abstient de proposer des solutions pour contrevénir au génocide lent de ce peuple qui demeure, malgré et par-dessus tout, invisible.

6. Conclusion

Le cinéma québécois, en quête perpétuelle de ses origines, a su développer une tradition documentaire à l'image du territoire qu'il occupe, en amalgamant la beauté et la rudesse des paysages à une parole profondément enracinée dans les mœurs de ses habitants. L'histoire du Québec et de ses nombreuses défaites explique partiellement l'hésitation du peuple québécois à regarder et entendre les autochtones, premiers occupants de ce territoire et miroirs percutants des relations qui se tissent entre colonisateurs et colonisés. Les premières images des autochtones captées en sol québécois au début du vingtième siècle sont teintées d'une naïveté et d'un exotisme propres à la tradition ethnographique. Les Amérindiens ne sont alors que de simples objets de curiosité susceptibles d'attirer un public emballé par la nouveauté et la diversité des images projetées. L'utilisation du documentaire par l'Église au début des années 30 n'arrange en rien les choses : l'Indien (ou Sauvage) est infantilisé et représenté comme un être inoffensif aux coutumes étranges, que les missionnaires ont tôt fait de convertir à la religion catholique et au mode de vie civilisé des Blancs. Les prêtres-cinéastes, armés d'un discours clérical et de moyens financiers et techniques limités, prennent la parole au nom des autochtones, qui demeurent en général à l'arrière-plan de leur œuvre. Louis-Roger Lafleur sera le seul parmi ces hommes d'Église à consacrer sa carrière cinématographique à une représentation plus juste des autochtones, en mélangeant par moment fiction et documentaire afin de projeter une image plus complète de la réalité. Avec l'arrivée du direct et des techniques légères synchrones, le cinéma rompt (partiellement) les liens étroits qui l'unissent à la religion catholique afin de produire des films engagés qui permettent enfin aux gens du peuple de prendre la parole. Les

documentaires qui naîtront de ce mouvement seront caractérisés par une fraîcheur et un dynamisme nouveau, résultant de l'union entre les techniques novatrices qui favorisent la mobilité de la caméra et l'enregistrement en direct d'une parole vernaculaire et un discours émancipateur cherchant à définir les notions d'identité et de pays en interrogeant les habitants du territoire, quels qu'ils soient. Au-delà de la captation des images, le cinéma devient un outil précieux d'enregistrement d'une culture en déclin et d'un langage voué à la disparition, en libérant les images d'un commentaire réducteur (en voix-off) et en permettant à la vie et à la parole d'être saisies sur le vif. De même, le direct implique le spectateur dans la création et le déroulement du récit en brisant le mur didactique érigé par les formes du documentaire classique. En accord avec ce mouvement, Pierre Perrault sera un des premiers à donner la parole aux Amérindiens du Québec, en abordant avec maintes précautions les diverses préoccupations autochtones. Avec son cycle amérindien et plus spécifiquement dans *Le goût de la farine*, nous avons droit à un témoignage d'une grande richesse, qui place (malgré les intentions du cinéaste) le discours de l'homme Blanc au centre du récit, en montrant l'emprise de l'Église (omniprésente à travers le missionnaire Alexis Joveneau) et la supériorité apparente du peuple blanc (et plus particulièrement de l'État) sur les autochtones. Cette brève incursion dans la réalité autochtone donne à voir ce mur impénétrable du silence dans lequel les autochtones, échaudés, se sont réfugiés. À la même époque et sensiblement au même endroit, Arthur Lamothe place l'autochtone au cœur de son œuvre et s'indianise au fur et à mesure que les relations évoluent. Son regard traduit une connaissance et un respect profond du peuple qu'il filme en les impliquant dans le processus de création. La parole donnée aux Innus est prise cette fois, et la caméra

devient témoin des confidences de la dernière génération d'aînés qui détiennent la connaissance des rites traditionnels et d'une spiritualité ostracisée dans *Mémoire Battante*. La parole innue est sacrée et si la présence du cinéaste est constante, elle ne sert qu'à guider le spectateur à travers cette vérité fragile d'un monde où la dimension du rêve et de la magie s'effacent peu à peu, emportant avec elle une partie de l'âme montagnaise. Quelques décennies plus tard, *Le peuple invisible* nous invite à constater l'ampleur de la dévastation culturelle et les conséquences de la déterritorialisation des Algonquins. Ceux-ci ont à nouveau droit à la parole, mais la plupart d'entre eux ignorent à présent leur langage traditionnel. Dixit pour la culture et le mode de vie traditionnel, l'âme est éteinte, le génocide culturel est en apparence irréversible et les Algonquins demeurent invisibles, leur parole se faisant l'écho lointain de ce qu'ils étaient.

Bref, à travers ce parcours cinématographique de la représentation autochtone au Québec, nous avons pu constater qu'il existe bel et bien une modification de cette représentation avec le développement du cinéma direct. L'effervescence liée au contexte historique ainsi que l'arrivée de techniques novatrices ont permis une représentation plus dynamique, moins cloîtrée du monde autochtone. En ce qui concerne les pratiques orales du cinéma, celles-ci se sont présentées sous différentes formes dans les quatre documentaires analysés : commentaires en voix *off* , narration intradiégétique et extradiégétique, parole filmée en direct, apparition du langage vernaculaire à l'écran, oralité associée aux techniques du direct, autant de manifestations qui ont participé à la libération du cadre strict de l'image à travers la parole tout en permettant une implication plus marquée du spectateur au niveau de la création du sens donné au récit

(en ce qui concerne le direct). À cet égard, Pierre Perrault (1995) écrira que « la vérité d'une parole, c'est sa force de persuasion ». Nous avons compris, à travers la parole prise et donnée, que cette dernière n'est pas seulement un discours, elle est aussi territoire. Territoire de l'homme ancré dans un monde matériel mais surtout territoire de l'âme, à travers ce qui est communiqué par les inflexions de la voix, par le contenu émotionnel ou porteur de sens du discours et surtout par les silences qui racontent ce qui ne peut être compris à travers le langage.

Cette incursion dans le monde autochtone à travers le regard de cinéastes blancs a été le point de départ nécessaire aux études qui suivront. De fait, nous ne pouvons minimiser l'importance de l'œuvre documentaire consacrée aux Premières Nations par ces cinéastes à un moment de l'histoire où les autochtones ne possédaient guère les outils leur permettant de prendre en main leur image. L'émergence d'un cinéma d'auteur, préoccupé davantage par le sort de ses minorités, ainsi que l'existence d'une profusion d'images clichées ou quelque peu maladroitement de la réalité autochtone a sans aucun doute contribué à inspirer les Amérindiens à se représenter eux-mêmes et à proposer au public des versions divergentes de leur culture et de leur histoire. À travers l'étude de projets comme le Wapikoni mobile, (initié en 2001) un studio mobile de cinéma qui se promène de réserve en réserve et fournit aux jeunes autochtones l'opportunité de réaliser des courts-métrages, le cinéma peut être envisagé comme un outil de régénération culturelle en favorisant une réappropriation de la parole et un nouvel apprentissage des langues ancestrales chez les jeunes autochtones. De même, en explorant le phénomène de la remédiation au cinéma, un processus qui place le geste et la parole «comme origine fondamentale de toute nouvelle forme de médiation», il

est possible de faire le lien entre la guérison culturelle et la tradition orale autochtone, la remédiation se transposant au cinéma (entre autre dans les films de Zacharias Kunuk) à travers une parole (celle de l'aîné ou du chaman) qui est aussi *remède* ou médecine (Despoix, 1992, p.95). Ce faisant, le cinéma réussit à s'approcher de la vérité des hommes, en privilégiant un sens du collectif et une volonté de changement, à travers une parole qui prête à nouveau sa voix à l'image.

ANNEXE I : Définition et langage du cinéma¹¹

Angle : Position de la caméra, donc du regard, par rapport au sujet principal de l'action ; il est dit «normal» quand elle se situe sur un axe horizontal au regard filmé.

Cadrage : Choix de la portion de la réalité (décor, protagoniste, objet) qui apparaîtra dans l'image filmée ; par extension, composition des limites de l'image.

Champ : La portion de l'espace déterminé par le cadre; le contrechamp est la portion de l'espace complémentaire qui fait face à celle qu'on a d'abord appelé champ. Le champ-contre-champ est souvent utilisé pour montrer alternativement deux interlocuteurs qui se font face ou encore l'affrontement de deux protagonistes.

Continuité : Développement du scénario dans tous ses éléments et dans son organisation en récit complet. Elle est dite «dialoguée» quand elle comprend aussi le dialogue.

Diégèse : «Tout ce qui est censé se passer selon la fiction que présente le film, tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie» (Souriau)

Hors Champ : «L'ensemble des éléments (protagonistes, décors, etc) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque» (Aumont et al.).

Plan : Fragment de film enregistré en une seule prise de vue; ce qui en reste dans le montage définitif.

Plan-séquence : Plan, en général d'assez longue durée, formant une unité de sens et d'action.

Profondeur de champ : Zone de netteté de l'image, de l'avant vers le fond du décor.

Séquence : Ensemble de plans représentant une unité d'action dramatique, le plus souvent en un même lieu.

Zoom : Travelling optique obtenu par une lentille à focale variable : passage du gros plan au plan général ou l'inverse.

¹¹ Lever, Y. p.147-158.

L'échelle des plans¹²

Le **plan d'ensemble** embrasse tout un paysage, un décor, un groupe, une foule. Il tend à créer une synthèse, un cadre descriptif, un climat. Il peut aussi isoler un protagoniste dans un cadre immense.

Le **plan moyen** cadre un ou plusieurs protagonistes en pied. Il concentre l'attention du spectateur sur le ou les héros, éventuellement dans un espace qui les situe sociologiquement.

Le **plan rapproché** (ou plan buste) place les acteurs à la distance qui sépare les interlocuteurs d'une conversation, il accentue l'intimité, permet de lire les réactions psychologiques, le jeu du visage et des épaules.

Le **gros plan** ne retient que le visage de l'acteur qui envahit tout l'écran, il permet de lire directement la vie intérieure d'un protagoniste, ses émotions, ses réactions les plus intimes. C'est le plan de l'analyse psychologique.

Le **très gros plan** montre un seul objet, un détail du visage, par exemple. Généralement très bref, il sert la progression du récit ou du suspense en attirant l'attention sur un détail dramatiquement frappant.

Les mouvements d'appareils

Le **panoramique** (horizontal, vertical ou circulaire) est réalisé lorsque la caméra fixée au sol pivote sur son axe. Il remplit parfois une fonction descriptive ou acquiert une valeur dramatique en introduisant dans le champ visuel un élément inattendu, un danger caché; il relie un protagoniste à un autre dans un même espace progressivement exploré.

Le **travelling** (avant, arrière, latéral ou vertical, subjectif, d'accompagnement), correspond au regard d'un homme en déplacement, la caméra, le plus souvent posée sur un chariot, voyage (anglais *to travel*). Il permet, par exemple, de passer d'un plan d'ensemble à un gros plan, contraignant le spectateur à concentrer son regard sur un objet ou un visage.

¹² Van Goethem Fralica, Philippe, *Le langage cinématographique, l'échelle des plans et les mouvements d'appareil*, consulté le 10 septembre 2008 à : <http://users.skynet.be/fralica/refer/theorie/theocom/lecture/lirimage/cinema.htm>

ANNEXE II : Grilles d'analyse

Grille d'analyse - Tableau 1			
Type de documentaire	Catégories		Commentaires
<i>Documentaire traditionnel</i>			
<i>Documentaire direct</i>	Document fondé sur la parole		
	Document fondé sur l'action et la parole vécue		
	Autres		
<i>Documentaire Mixte</i>			

Grille d'analyse - Tableau 2

Codes d'expression	Catégories	Sous-catégories	Commentaires
<i>Fonctions de la caméra</i>	Caméra non participante		
	Caméra participante	Caméra présente	
		Caméra absente	
<i>Échelle des plans</i>	Plan d'ensemble		
	Plan rapproché		
	Gros plans		
	Autres		
<i>Mouvement d'appareils</i>	Panoramique		
	Travelling optique		
	Autres		
<i>Type de montage</i>	Montage alterné		
	Montage parallèle		
	Montage chronologique		

Grille d'analyse - Tableau 3
Oralité

Aspects de l'oralité	Catégories	Commentaires
<i>Modes d'expression</i>	Mode épique	
	Mode lyrique	
<i>Type de narrateur</i>	Narrateur extradiégétique	
	Narrateur intradiégétique	
<i>Type de voix</i>	Voix in	
	Voix off	
<i>Type de commentaires</i>	Commentaires à portée sociale	
	Commentaires pédagogique	
	Commentaires homodiégétique	
	Autres	

Grille d'analyse - Tableau 4
Onalife

Caractéristiques	Catégories	Sous-catégories	Commentaires
<i>Présence à l'écran</i>	Protagonistes centraux	Fréquence d'apparition à l'écran	
	Protagonistes secondaires		
<i>Médiation</i>	Présence d'un médiateur blanc		
	Présence d'un médiateur autochtone		
	Médiation du cinéaste		
<i>Lieux de tournage</i>	Tournage à l'intérieur du territoire		
	Tournage à l'extérieur du territoire		
	Autres		

Bibliographie

- Baby, F. (1986) *Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle*, dans *Dialogues, cinémas canadiens et québécois*, Montréal, Éditions Études cinématographiques canadiennes.
- Baril, G. (1984) *Les Amérindiens du Québec dans le cinéma québécois*, thèse de maîtrise, Université Laval.
- Bellemare, D. (2007) *L'œuvre dite ethnographique d'Arthur Lamothe. Questions posées au cinéma*, 24 Images no 132, p. 18-20.
- Blanchot, M. (1959) *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Bonneville, L. Grosjean, S. Lagacé, M. (2007) *Introduction aux méthodes de recherche en communication*, Montréal, Gaétan Morin.
- Bonitzer, P. (1982) *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard.
- Bouchard, R. (1973) *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Boréal Express.
- Bouchard, V. (2005) *Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone*, Intermédialités no 5, p81-97.
- Bouchard, V. (2006) *Étude du développement d'un cinéma léger et synchrone à l'Office national du film du Canada, à Montréal*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Boillat, Alain. (2007) *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes.
- Boulais, S-A (dir.) (2006) *Le cinéma au Québec, tradition et modernité*, Québec, Fides.
- Bourgault, L. (1985) *L'héritage sacré des peuples Amérindiens*, Ottawa, Mortagne.
- Bouteiller, L. (1985) *Louis-Roger Lafleur, ethnocinéaste*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Chion, M. (1988) *La toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.

- Chion, M. (1982) *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- Clanfield, D. (2004) *Pierre Perrault and the poetic documentary*, Toronto International Film Festival Group, Indiana University Press.
- Comte-Sponville, A. (2006) *Le capitalisme est-il moral?*, Paris, Albin Michel.
- Deleuze, G. (1985) *Cinéma 2, L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Despoix, P. (1992) *Prophétie et narration (réflexion à partir de Max Weber)*, in *Futur Antérieur*, Paris.
- Dudemaine, A. (2007) *Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu. Transmission et transgression*, 24 Images no 132, p.
- Dudemaine, A. (2007) *Le peuple invisible de Richard Desjardins et Robert Mondérie. Le rideau déchiré*, 24 Images no 134,
- Emond, B-R (1981) *Pour ou contre le cinéma ethnographique ?* Montréal, Recherches amérindiennes au Québec.
- GARNEAU, M. (1997) *Pour une esthétique du cinéma québécois*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Gaudreault, A. (1988) *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Clamecy, Les Presse de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, A. : Lacasse G. et Sirois-Trahan J-P. (1996) *Au pays des ennemis du cinéma*, Montréal, Nuit blanche.
- Gauthier, Guy. (2005) *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Gauthier, G. : Pilard, P. et Suchet, S. (2003) *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB.
- Jean, M. (1991) *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal.

- Laberge, Y. (2001) *Images du Québec rural*, parut dans la revue *Cap-aux-diamants*, no 65. p. 27-31.
- Lacasse, G. (2000) *Le bonimenteur de vues animées*, Québec, Nota Bene.
- Lacasse, J-P. (2004) *Les Innus et le territoire*, Québec, Septentrion.
- Lever, Y. (1995) *Histoire générale du cinéma au Québec*, Québec, Boréal.
- Lever, Y. (1992) *L'analyse filmique*, Québec, Boréal.
- Mc Luhan T.C. (Dir.) (2001) *Pieds nus sur la terre sacrée*, Paris, Denoël.
- Marcorelles, L. (1970) *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco.
- Marshall, B. (2001) *Quebec national cinema*, Toronto, McGill-Queens University Press.
- Marsolais, G. (1997) *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups.
- Parente, R. (2005) *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan.
- Perrault, P. (1995) *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone.
- Perrault, P. (1985) *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone.
- Poirier, C. (2004) *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?* Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Pizano, G. et Pozner, V. (2005) *Le muet a la parole*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Pritchard, E. (1997) *No word for time. The way of the Algonquin people*, San Francisco, Council Oak, 290 p.
- Recherches Amérindiennes au Québec (1971-1980) vol. I à X, Montréal, 960 p.
- Rollins, P.C., O'Connor, J. E. (1998) *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, Lexington : University Press of Kentucky.

Simard, J-J. (2003) *La réduction, l'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec, Septentrion, 430 p.

Warren, P. (dir.) (1999) *Pierre Perrault cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone, 435 p.
Zumthor, P. (1983) *Introduction à la poésie orale*, Paris, Du Seuil, p.

Zumthor, P. (1984) *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France.

Webographie

Bouchard, V. (2006) *Le cinéma oral en francophonie : comparaison entre des espaces culturels en Afrique et en Amérique*, consulté le 10 avril 2008 à :
<http://www.apef.org.pt/actas2006/vb122006.pdf>

Bouchard, V. (2008) *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur ?*, Glottopol, revue socio-linguistique en ligne, consultée le 18 août 2008 à :
http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_12/gpl12_07bouchard.pdf

Cinéma et oralité, *Les prêtres cinéastes*, consulté le 6 novembre 2007 à :
<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/d2.asp>

Claeyssens, M. (2009) *La catharsis*, consulté le 22 mars 2009 à : <http://labs.silent-strength.com/2004/chimeres/la-catharsis.html>

El Omari, B. (2003) *Dépossession territoriale et auto-histoire, L'écriture des autochtones du Québec*, Publications Internet Soi et l'autre, consulté le 11 novembre 2007 à : http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/omaridepossession.pdf

Galiero, S. (2007) *Arthur Lamothe et les autres*, Hors champ, consulté le 24 octobre 2007 à : http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=258

Garneau, M. *Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole*, tiré de la revue Cinémas, vol. 12 no. 1, consulté le 25 février 2008 à :
<http://www.erudit.org/revue/CINE/2001/v12/n1/024871ar.pdf>

- Goedefroit, S. (2000) *L'identité de terre et de territoire chez les Sakalava du Menabe*, consulté le 16 novembre 2007 à, http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers4/010017317.pdf
- Isaacson, M. (2008) *Le peuple invisible – Le débat a-t-il eu lieu ?*, consulté le 10 janvier 2009 à : <http://www.socialdoc.net/magnus/2008/01/21/le-peuple-invisible-le-debat-a-t-il-eu-lieu/>
- Lever, Y. (1983) *Mémoire Battante*, Critiques de films, consulté le 20 septembre 2007 à, <http://www.cam.org/~lever/Articles/memoire.html>
- Lever, Y. (1977) *L'Église et le cinéma au Québec*, mémoire de maîtrise, consulté le 5 novembre 2007 à : <http://www.cam.org/~lever/Memoire/memoire1.html>
- Renaud, N. (2007) *Arthur Lamothe et les Innus, Le documentaire dans le cercle magique*, Hors champ, consulté le 20 septembre 2007 à, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=280
- Tremblay, M-A. (1989) *La renaissance de l'identité Amérindienne dans l'espace québécois*, consulté le 16 novembre 2007 à, <http://classiques.uqac.ca/>

Documents audio-visuels

- Au pays de Neufve France* vol. IV ; production Crawley Films, couleur, 1960.
- En pays Neufs*, réalisation Maurice Proulx ; production : Office National du Film, noir et blanc, 1939
- Le goût de la farine*, réalisation Pierre Perrault ; production : Office National du Film, couleur, 1977, 1 h 48.
- Le pays de la terre sans arbre*, réalisation Pierre Perrault ; production : Office National du Film, 1980, 1h 50.
- Mémoire Battante*, réalisation Arthur Lamothe ; production : Office National du Film, couleur, 1983, 2h 48 min.
- Le peuple invisible*, réalisation ; Richard Desjardins, Robert Monderie
Production : Office national du film, 2007, 91 min 16 s.

