

Sauve qui peut la vie. Le documentaire au Québec : table ronde avec Marilú Mallet, Serge Giguère, Bernard Émond, Jean Chabot

Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais et Claude Racine

Numéro 90, hiver 1998

Le tabou du réel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23714ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loiselle, M.-C., Marsolais, G. & Racine, C. (1998). Sauve qui peut la vie. Le documentaire au Québec : table ronde avec Marilú Mallet, Serge Giguère, Bernard Émond, Jean Chabot. *24 images*, (90), 6–15.

Sauve qui peut la vie

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE,
GILLES MARSOLAIS ET CLAUDE RACINE



Table ronde avec:

Marilú Mallet (2, rue de la mémoire, *Chère Amérique*, *Journal inachevé*),

Serge Giguère (9 Saint-Augustin, *Le roi du drum*, *Oscar Thiffault*),

Bernard Émond (*L'instant et la patience*, *La terre des autres*, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de trace*),

Jean Chabot (*Notre Dame des chevaux*, *Sans raison apparente*, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*).

24 IMAGES: *Nous souhaitons, en vous réunissant aujourd'hui, faire le point sur ce qu'est devenu le documentaire au Québec, et discuter de cette impression que nous avons à la revue qu'il y a maintenant quelque chose de fuyant dans le documentaire tel qu'il se pratique de façon dominante ici, comme si beaucoup de cinéastes avaient peur du réel. Partagez-vous aussi cette impression?*

— JEAN CHABOT: Il n'y a pas que le documentaire qui soit dans cette situation. La fiction a le même problème. Prenons par exemple un certain nombre de films de fiction d'une autre époque, comme *Les ordres*, *Les bons débarras* ou *Mon oncle Antoine*, jusqu'au *Déclin de l'empire américain* y compris, on pourrait enlever l'histoire et y voir la réalité québécoise sous-jacente; il y avait un ancrage immédiat, direct évident avec celle-ci. Or, si on observe le cinéma de fiction de la dernière décennie, le réel auquel il est supposé renvoyer est de plus en plus fuyant, et de plus en plus conventionnel. Le réel est devenu une convention. J'ai toujours suivi avec intérêt le cinéma d'André Forcier — je n'ai pas encore vu *La comtesse de Baton Rouge* —, mais il est certain que *Le vent du Wyoming* renvoie à une sorte de Québec de carton-pâte qui ne s'impose jamais de façon aussi prégnante que ce que l'on retrouvait dans *Bar salon*. Là, on entrait vraiment dans le bar salon, il y en avait à tous les coins de rue, des bars comme celui-là. Il y a une espèce de glissement, comme si effectivement la réalité était devenue problématique ou qu'il n'y avait plus d'intérêt à aller la voir. Dans *Jésus de Montréal*, on sent déjà quelque chose d'indirect, de plus flou, et quand on arrive

à *Joyeux calvaire*, on n'est plus certain qu'il y a véritablement un rapport au réel. En ce sens, ce dont vous parliez dépasse le documentaire comme tel; c'est un problème qu'ont les Québécois à se regarder eux-mêmes. Probablement que les gens de théâtre vous diraient la même chose. Le problème est d'abord dans la volonté de représenter le Québec, non pas en fonction de vérités déjà établies, dédouanées, mais seulement d'aller voir ce qui se passe et comment ça se passe. Dans le documentaire, une tendance prend de plus en plus d'importance: celle de filmer des notables, des gens dont la réputation est établie. C'est très difficile de proposer un projet de film sur une personne ordinaire. Si on prend comme référence la série que Brault et Gladu ont tournée sur la musique, ils allaient filmer des gens qui n'ont aucune existence publique. Ils se sont dit: «On y va, on filme et ça va être bon». Quinze ans plus tard Gladu filme quoi? Des cinéastes. C'est pas un reproche que je lui fais... C'est devenu très difficile. Il y a aussi que les gens ne veulent surtout plus se laisser filmer, se laisser prendre au dépourvu par une caméra.

— BERNARD ÉMOND: Il n'y a presque plus moyen, au cinéma comme à la télévision, d'avoir accès à une réalité qui ne soit pas médiatisée. La réalité est presque toujours expliquée par un notable, par un sociologue... ou par les gens eux-mêmes. Plus personne n'ira dire: «J'ai tué quelqu'un et j'en suis responsable», on dira plutôt: «J'ai tué quelqu'un parce que j'ai eu une enfance malheureuse.» On répète ainsi ce qu'on a entendu à la télévision de la bouche des spécialistes, des psychologues, des sociologues. Il n'y a plus moyen d'élever son enfant, de changer sa batterie de char, de voter sans se faire expliquer comment ça se fait, pourquoi il faut le faire. Une partie du documentaire québécois échappe encore à ça, mais ce qui passe pour du documentaire, c'est-à-dire le reportage, domine à la télévision. Pourtant, je ne crois pas que ce soit une fatalité, et je crois que tu as raison, Jean, de dire que ce problème ne touche pas que le documentaire, mais aussi la fiction, comme le théâtre et la littérature.

— MARILÚ MALLET: J'ai l'impression, par contre, qu'il y a plus de réflexion chez les écrivains. On dit qu'on a évacué le réel, mais de mon point de vue il y a plus que cela: c'est la réflexion et l'intelligence qu'on a évacuées. Tout est toujours expliqué et digéré, tout est fait pour qu'on ne réfléchisse pas. Lorsque l'on a une relation au réel, ce réel nous relie à notre propre réalité, ce qui nous force à nous poser des questions. Or, on préfère se rattacher aux choses certaines, au spectaculaire ou encore à la marginalité totale. Dans cette recherche des extrêmes, il y a très nettement un attrait pour l'anormal, le dysfonctionnel. Ce qui s'est perdu, c'est la capacité par exemple de faire des films à la fois simples et profonds sur la complicité et les rapports humains.

Ce que je trouve étrange aussi, c'est que dans un pays comme le Québec, où le documentaire a été, à une époque, extrêmement privilégié, les documentaristes n'aient pas vraiment trouvé en la télé un lieu pour se développer.

— B. ÉMOND: Mais, Marilú, on n'a jamais vu autant de bons documentaires à la télévision que maintenant, grâce notamment au Canal D.



De la trilogie de l'île-aux-Coudres, *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault et Michel Brault.



On est au coton (1971) de Denys Arcand.



Une des plus réjouissantes premières œuvres de ces dernières années: *Paysage sous les paupières* (1995) de Lucie Lambert.

PHOTO: LUCIE LAMBERT

Ça demeure quand même une chaîne spécialisée...

— B. ÉMOND: Télé-Québec et Radio-Canada en diffusent aussi. Je ne crois pas qu'il faille jeter la pierre à la télévision. La télévision est peut-être un carcan, mais il ne faut pas éviter de regarder en face notre propre responsabilité de cinéaste, parce que les films, on peut les faire et on les fait; et ils sont vus. Ils ne sont pas vus toutefois de la façon qu'on aimerait qu'ils le soient: il n'y a presque plus moyen de voir un documentaire en salle, sur pellicule. Il faut vraiment courir après.

— J. CHABOT: Ce qui est avant tout du ressort des réalisateurs, c'est d'aller chercher suffisamment de matériel et de réflexion pour que le film puisse constituer une interpellation de la réalité; ce qu'offrait la démarche des Brault, Perrault, Groulx. Ce qu'ils faisaient s'adressait à la conscience collective des Québécois et les interpellait. Le fait de mener une réflexion aussi considérable que celle que l'on retrouvait dans un film comme *On est au coton*, cela s'est perdu. On accorde sa confiance au réel ou non, et maintenant la télévision fait en sorte que l'on met surtout sa confiance du côté des propos «préformatés»: on sait d'avance ce qu'il va en sortir. Alors que l'essentiel du cinéma québécois des belles années fut de pouvoir se dire: «On va aller tourner au coin de Saint-Zotique et De Lorimier, on n'a pas la moindre idée de ce qu'on va y trouver, mais il peut se passer des choses incroyables.» Aujourd'hui, si tu veux aller filmer au coin de ces deux rues, il faut que tu en parles longtemps d'avance, que tout soit prévu et planifié...

— B. ÉMOND: ...mais aussi que tu fournisses un scénario très détaillé, et ça, je crois que c'est un enjeu important dans le documentaire. Personnellement, étant donné la manière dont je travaille, ça ne me cause pas vraiment de problèmes — et de toute façon, je finis toujours par faire ce que je veux —, mais il y a beaucoup de gens, qui ont une manière plus intuitive de travailler, pour qui c'est vraiment problématique. C'est certain que les institutions doivent juger sur quelque chose, mais...

— J. CHABOT: Les institutions ne font pas non plus vraiment ce qu'elles veulent. Un des acteurs importants c'est l'association des producteurs — qui est une corporation très solide et très autoritaire. Ce sont eux qui rêvent de trouver LA recette, celle qui serait payante commercialement.

L'autre problème c'est qu'il nous faut toujours des permissions de la Ville. Pour *Sans raison apparente*, à peu près à tous les coins de rue où j'ai tourné, j'ai dû l'annoncer un mois à l'avance. Je précisais que je serais sur le côté est ou ouest de la rue, et que je regarderais vers le sud ou vers le nord!

Et puis, il y a aussi la notion de longueur du film qui entre en ligne de compte et qui n'est pas non plus du ressort des réalisateurs. C'est peut-être même un plus gros problème encore que celui du scénario — avec lequel il est toujours possible de jouer. Si *Pour la suite du monde*, plutôt que de durer 105 minutes, en avait fait 50, ça aurait eu l'effet d'un pétard mouillé.

— B. ÉMOND: C'est sûr qu'il faut quand même se rendre compte qu'en documentaire, quelque chose se passe dans la durée. C'est possible de faire de bons films de 50 minutes, mais cette limitation nous coupe l'accès à plein de sujets. Quand on va s'asseoir à la Cinémathèque devant un Depardon de deux heures ou un Van der Keuken de quatre heures, c'est l'extase! Quel plaisir!

— J. CHABOT: Ne tourner que des films de 50 minutes, c'est comme ne publier que des nouvelles. Éric Martinez rapportait que

Raul Ruiz, avec qui il a tourné *Trois tristes tigres*, disait à son caméraman: «Cette fois-ci, on va faire comme les Canadiens». Dans les mots de Ruiz, ça voulait dire aller dans un endroit où rien ne s'annonce comme passionnant d'avance, mais filmer quand même, et le résultat est bel et bien passionnant. Aujourd'hui, c'est cette dimension-là qui est battue en brèche. Si tu veux filmer quelque part, tu es obligé de vendre l'idée que c'est parce qu'il y a là une vedette ou quelqu'un de très important.

On peut prendre l'exemple d'un film français récent, Coûte que coûte de Claire Simon: l'histoire d'une entreprise au bord de la faillite où la cinéaste est retournée filmer à chaque fin de mois pendant plusieurs années. On peut imaginer présenter un projet comme celui-là au Québec, à Téléfilm ou ailleurs, en disant: «Je m'intéresse à une entreprise en faillite...» (rires) C'est là aussi que transparait l'influence de la télévision — où la prise directe sur le réel est taboue. La télévision impose une sorte de langage codé, stéréotypé, qui met de l'avant un type de reportage bien précis. Et la plupart des gens en sont venus à assimiler ces reportages au documentaire.

— J. CHABOT: La télévision produit toujours «du même», quel que soit le sujet, alors que le cinéma dans ses meilleurs moments fait de l'unique. Transposons cette idée dans le téléfilm. J'entends souvent mes collègues dire: «Faire un film ou un téléfilm, c'est pareil.» Mais ce n'est pas du tout la même chose!

— M. MALLET: Personnellement, le documentaire le plus intéressant que j'ai vu dernièrement au sujet du Québec a été réalisé par un étudiant belge. Il est simplement allé demander aux gens dans la rue ce que voulait dire la devise «Je me souviens» sur nos plaques d'immatriculation. Toute la situation actuelle du Québec était exposée là, à travers, par exemple, des chicanes dans un marché... On y entend vraiment ce que les gens pensent, et on se rend compte qu'on ne sait pas du tout ce qu'ils pensent parce qu'à la télévision tout est toujours véhiculé par un animateur.

— J. CHABOT: C'est vrai qu'on ne sait pas ce que les gens pensent, et contrairement à d'autres époques, ils ne veulent pas le dire. Dans les années 60-70, dans un contexte de contestation, le peuple était roi et les gens parlaient beaucoup plus facilement de tout ce qui leur passait par la tête. On est maintenant dans une situation politique absolument contraire, et lorsque tu poses des questions aux gens dans la rue, tu sens habituellement une résistance à la possibilité de prendre la parole, à être poussé à l'avant-scène.

— B. ÉMOND: Ça reste quand même beaucoup une question de milieu. Dans les quartiers populaires ou à la campagne, les gens sont encore très généreux.

— SERGE GIGUÈRE: Tu penses sans doute au film de Benoit Pilon... Je crois qu'il faut chercher des espaces ou des situations où on est soi-même très à l'aise, et non pas chercher à tout prix le grand sujet. Chercher un état de confiance avec un monde qu'on est capable de révéler. Je m'ennuie presque de ces mois que j'ai passés à préparer *Oscar Tibiffault*, à rencontrer les gens, à prendre une bière avec eux. Je crois que souvent maintenant on n'investit pas assez longtemps la réalité avant de filmer, on ne paye pas assez de sa peau, et on pense trop avec un ordinateur. Moi je vais n'importe où. Je suis allé à Québec un samedi avec des travailleurs de la CSN qui manifestaient; le samedi suivant, je me suis retrouvé dans un encan d'autos à Laval. En sortant de là, je me suis demandé si ces gens-là n'allaient pas chercher à savoir combien ça paye d'être filmé. Alors

je me suis dit: «Ne filme pas ce monde-là si tu ne les aimes pas assez». Allons plutôt vers des réalités qui nous sont chères... Je parlais de Benoit Pilon qui filme des vieux...

— B. ÉMOND: C'est sa parenté...

— S. GIGUÈRE: Ah! Bien voilà, tu vois! Plus on va en apprendre et plus on va se rendre compte que, dans le fond, c'est la seule chose qui nous reste,

ces espaces qui nous ressemblent, et c'est à nous de les investir, c'est à nous de nous donner le temps de le faire.

Ce qu'on perd, et qui était la force du documentaire québécois des années 60-70, c'est justement l'exploration du milieu, la découverte de qui nous sommes. Les gens du Lac-Saint-Jean, de l'Abitibi, de la Gaspésie, de Montréal habitent tellement sur des îlots différents. On a l'impression que cette volonté d'explorer n'existe plus aujourd'hui.

— J. CHABOT: C'est vrai que pour ce qui est de filmer les régions, des cinéastes comme Serge et Bernard sont aujourd'hui des exceptions. On est quand même obligé de se rendre compte que plus personne n'a filmé la Gaspésie depuis belle lurette, que la dernière fois que j'ai vu l'Abitibi dans un film, ça doit faire 20 ans et la Côte-Nord...

— S. GIGUÈRE: La Côte-Nord, j'y suis allé avec Lucie Lambert pour son film *Paysage sous les paupières*.

— J. CHABOT: On découvre de tels films de temps en temps. J'aime beaucoup notamment *Une rivière imaginaire* d'Anne Ardouin, filmé dans la région de la Mistassini. Il existe d'autres exemples, mais entre ce que tu dis et ce que je dis, il y a un moyen terme où se situe le malaise: il y a la disparition de tout un pan de notre cinéma qui investissait la réalité québécoise.

Si on se penche sur la formation que reçoivent les jeunes cinéastes, à l'INIS par exemple, n'avez-vous pas l'impression que le documentaire y est à peu près inexistant? La production dite «documentaire» de l'INIS de l'an dernier n'est en rien du documentaire, mais bien du reportage calqué sur le modèle d'émissions comme Le point de Radio-Canada.

— B. ÉMOND: C'était précisément la commande...

Pourquoi justement? Le cinéma, à l'INIS, ne risque-t-il pas de devenir le parent pauvre de la télé, seulement un grand mot honorable dont l'INIS pourra se servir pour identifier ses «produits» — puis-que c'est en ces termes-là que tout le milieu du cinéma s'exprime aujourd'hui; et l'INIS aussi, par le fait même...

— B. ÉMOND: C'est clair que l'INIS veut produire des «Professionnels».

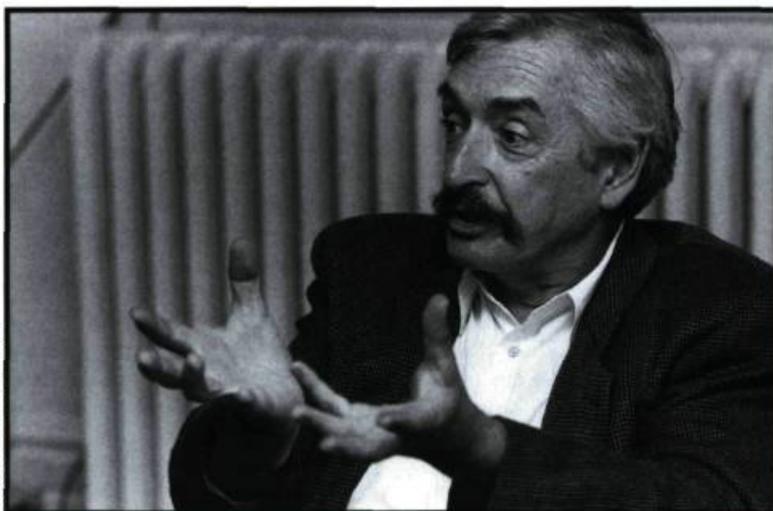


PHOTO © BERTRAND CARRIÈRE

«Le héros national, ce n'est même plus Arcand, c'est Christian Duguay! La bourgeoisie québécoise veut maintenant performer à l'échelle internationale. On n'a plus besoin d'explorer la réalité; il faut même qu'elle cesse d'attirer l'attention.»

Jean Chabot



PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI

Sans raison apparente (1996).

— M. MALLET: Ce mot de «professionnalisme», entendu si souvent, fait qu'on privilégie le médium, la forme et certaines recettes faciles avant le contenu, l'invention et même la réalité. C'est aussi ce qui fait qu'on privilégie plus un cinéma de producteur qu'un cinéma d'auteur. Le respect de la vision personnelle est perdu, remplacé par cette espèce d'objectivité soi-disant rentable, parce que ce n'est pas vrai que le public aime ça. Il manque de critères et d'un sens du jugement dans la définition d'une véritable politique culturelle!

— J. CHABOT: Tout à fait! Lorsque tu disais, Serge, être allé filmer dans un encan d'autos usagées à Laval, l'ennui c'est que ce type de démarche est devenu marginal. Ce qui circule à la télévision ou dans les salles, ce sont des documentaires-reportages préformatés, dans lesquels l'auteur n'a aucune importance. Quand est-ce qu'un film a fait sursauter le Québec tout entier la dernière fois? Il n'y a plus de tels films... ou plutôt c'est le film que Falardeau n'a pas fait! Le précédent, c'est *Le déclin...* Mais *Omertà* produit aujourd'hui cet effet-là. Le cinéma, toutes catégories confondues, y compris la fiction, est devenu le parent pauvre de la télé. Or, si on se coupe du réel et qu'on fait seulement tout entrer dans de petites boîtes pré-

formatées, il devient très difficile avec ça de faire sursauter le Québec. Et nous avons, les réalisateurs, une responsabilité considérable dans cet état de fait. La télévision participe à ça, mais ce n'est pas uniquement de sa faute. C'est d'abord celle des réalisateurs, qui ont dit: «Je vais faire un téléfilm à la place d'un film», parce que c'est plus facile à financer, et qui, tranquillement, dérivent et s'éloignent de leur source. On se retrouve alors avec des personnages convenus plutôt que des personnages réels, et progressivement, il n'y a plus rien à l'écran, plus d'étincelles. Et comme tu disais, Marilú, les spectateurs trouvent ça plate. C'est alors que l'on assiste, comme dans la dernière décennie, au déclin rapide d'une cinématographie.

— M. MALLET: Bon, toi Bernard, avec la continuité que tu as réussi à maintenir dans tes documentaires, tu te classes vraiment parmi les exceptions...

— B. ÉMOND: Mais ce que j'ai fait n'a rien d'exceptionnel! Je n'ai jamais subi aucune censure de la part de la télé et on ne m'a jamais dit quoi faire. J'ai vraiment eu une complète liberté, c'est pour ça que j'en reviens toujours à dire que nous sommes tous responsables de ce que nous faisons. Les fois où je me suis cassé la gueule, c'était ma faute, les erreurs dans mes films sont mes erreurs; si parfois certains aspects demeurent superficiels — parce qu'il y a certains de mes films que je n'aime pas — c'est que je n'ai pas fait un travail de réalisation assez en profondeur. En même temps, c'est certain que l'on vit dans un contexte général de déclin culturel, que l'on vit dans une époque de bruits. Évidemment que ça devient tout aussi difficile pour nous de nous concentrer sur un sujet que ce l'est pour le spectateur de regarder ce qu'on fait, mais il y a tout de même une limite à toujours dire que c'est la faute de la télé! Il faut que nous assumions notre responsabilité et que nous soyons plus exigeants. Il y a plein de gens qui veulent faire des films en dehors des cadres officiels et qui y arrivent, comme Sylvain L'Espérance qui se produit lui-même, comme vient de le faire Benoit Pilon, avec à peu près son argent de poche, et il y a beaucoup d'autres exemples.

— J. CHABOT: Le film de Benoit Pilon existe, mais il faut voir maintenant ce qu'il va en advenir. On a l'impression que c'est un miracle qu'il en existe encore, de ces films, mais ils n'ont aucun impact...

— M. MALLET: Moi, tu vois, Bernard, quand je me présente aux gens de la télé, la première chose qu'ils me disent c'est: «On ne veut pas de films personnels. Nous, ce qu'on aime, ce sont les dossiers.» Alors peut-être cela dépend-il de la démarche de chacun. Si tu cognes sans cesse aux portes et que jamais personne ne t'ouvre, tout ce que tu récoltes après quelques années, c'est la déprime. Et, en effet, c'est ce qui nous arrive au Québec. On assiste à une déprime collective, parce qu'il n'y a plus de responsabilité sociale. C'est bien de renvoyer à une responsabilité individuelle, mais il ne faut pas oublier non plus notre responsabilité collective, que ce soit en ce qui concerne la culture ou l'indépendance. Si demain il y a un autre référendum et que cette option obtient 49,8 %, le résultat sera notre responsabilité à tous. On ne doit pas toujours penser que l'autre est coupable, mais il y a tout de même un problème d'immaturation dans ce qui arrive.

Mais pourtant, Bernard, un cinéaste qui travaille dans les mêmes conditions que vous nous contactait récemment pour nous suggérer de faire un dossier sur l'interventionnisme des télé et des fonctionnaires. Il nous disait: «On n'en peut plus, ils sont en train de nous

étouffer». Et ce n'est pas la première fois que nous recevons ce genre d'appel de cinéastes complètement au bout du rouleau.

— S. GIGUÈRE: Moi, ce qui m'épuise, ce sont les tâches administratives qu'on nous demande. En quinze ans, cette part du travail a augmenté de façon incroyable. J'ai une petite compagnie, un peu comme Sylvain L'Espérance, et on me demande la même chose pour mes projets que pour un film de fiction de deux millions. Je dois aller chercher le financement à cinq endroits différents: au Conseil des Arts, à Télé-Québec, au Fonds canadien du cinéma indépendant, à la Sodec, à Téléfilm, et je dois prouver de cinq façons différentes que mon film est nécessaire: pour les uns ce doit être un film utilitaire pour toutes les bibliothèques du Québec, à un autre, je dois prouver que ça va être un bon show, etc. Le poids est très lourd et ça brise souvent cette spontanéité dont on parlait tout à l'heure, qui fait dire: «On part, et on va aller voir ce qui se passe dans la réalité». Ils nous coupent le fun pas mal fort! Et puis, à l'autre bout, on est noyé dans un monde d'images; les télédiffuseurs placent toujours notre film un dimanche après-midi et le plus souvent l'été. Jamais ils ne placeront un documentaire aux heures de grande écoute, en automne ou en hiver. Ils nous parlent de cotes d'écoute à atteindre! C'est ça la responsabilité sociale...! Les films n'ont jamais la chance de choquer ou même de toucher les gens.

— J. CHABOT: Quand j'ai vu *Les printemps incertains* de Sylvain L'Espérance, c'était presque par hasard un dimanche matin, à 11 heures, à Radio-Canada. Or, lorsque à l'époque j'avais vu *Pour la suite du monde*, c'était un soir, à une heure de grande écoute. Ils l'avaient montré au complet et sans faire de mise en garde avant pour dire par exemple que c'était en noir et blanc... Les films circulaient alors. Le film de Sylvain est extraordinaire, mais qui l'a vu?

Il faut aussi prendre en considération l'évolution du public. Pendant un bon nombre d'années, les gens se cherchaient des héros à même la population, alors qu'aujourd'hui ils les cherchent dans Dieu sait quoi... Il n'y a qu'à regarder *Paparazzi* pour comprendre le problème du documentaire: cette émission a la cote d'écoute et pourtant, elle ne correspond absolument à rien dans la réalité. Le plus grave obstacle que l'on rencontre, ce n'est pas la télévision, mais l'environnement dans lequel celle-ci se place. Le contexte a considérablement changé depuis l'époque où Pierre Perrault tournait *Pour la suite du monde*, au début des années 60; il n'y avait alors pas encore de bourgeoisie au Québec. Or, trente ans après la montée du PQ, l'indépendance ne s'est pas faite, et je ne suis pas convaincu que nous verrons le Grand Soir. Le rêve indépendantiste a eu pour effet d'installer une bourgeoisie nationale. C'est fait! Voilà! Pour le reste, bonne chance!... Et on se retrouve aujourd'hui avec les Jean Coutu, les Pierre Péladeau, les Bombardier, avec un règne de notables — ce qu'il n'y avait pas dans les années 60, mis à part le notaire, le curé et le docteur —, une classe sociale forte qui établit une version des choses, et qui l'implante de haut en bas. Nous, à l'autre bout, nous ne sommes que des grains de sable là-dedans. Lorsqu'on a commencé à faire du cinéma, on voulait donner la parole à tout le monde: «Foncez, on y va!». Il y a des gens là-dedans qui se sont bâti des carrières: pas cinématographiques, des carrières politiques. Le cinéma québécois, en ce sens, a eu pour fonction de permettre à des gens de se faire du capital politique en se servant de la réalité nationale. Et maintenant, on est arrivé au bout de ce phénomène-là: le héros national, ce n'est même plus Arcand, c'est Christian Duguay! La bourgeoisie québécoise veut maintenant performer à l'échelle internationale. On n'a

plus besoin d'explorer la réalité; il faut même qu'elle cesse d'attirer l'attention.

Pour en revenir à la question de la télévision, sans être le méchant Satan, elle induit toutefois une manière de procéder qui fait que personne n'ose s'impliquer, porter témoignage, pénétrer la réalité. On voit tous ces reportages à la télé où on filme Sarajevo retiré dans une chambre d'hôtel ou l'Intifada, de Tel-Aviv plutôt que directement sur le terrain, et ensuite, on fait la même chose au cinéma: on parle mais pour ne rien dire.

— J. CHABOT: C'est ce que j'évoquais tout à l'heure: Arcand, lorsqu'il a tourné *On est au coton*, est allé à Cowansville, à l'usine même. Aujourd'hui, plus personne ne fait ça... Il y a quand même Michel Murray qui est allé à Shawinigan...

— S. GIGUÈRE: ...et il s'est fait ramasser tant par les syndicats que par les patrons de l'usine. Tout ça parce qu'il a voulu regarder la réalité vraiment de son point de vue.

— J. CHABOT: Le couloir qui mène à la réalité est plein d'embûches. On a beau chercher, il n'y a pas véritablement d'équivalent, depuis au moins dix ans d'*On est au coton* ou de ce que Perrault a fait avec la trilogie de l'Île-aux-Coudres. Quand j'ai tourné *Sans raison apparente*, je n'avais pas mis les pieds à l'ONF depuis plusieurs années et j'ai été soufflé de voir qu'il y a un bureau d'American Express à l'intérieur même de la boîte, et que la plupart des équipes voyagent. Moi qui étais rentré là en me disant que ça faisait longtemps que quelqu'un s'était rendu tourner... à Cowansville! (rires) Ça dit tout! Selon moi, le dernier documentaire qui interpelle le Québec tout entier, qui le prend de front, c'est *Le confort et l'indifférence*, et tout le monde en parle encore. Et la dernière fois qu'un personnage de fiction a servi de référence, c'est Elvis Gratton, dans un film qui est la réunion de trois courts métrages faits de bric et de broc, invraisemblablement mis ensemble, mais qui marche par une espèce de magie et d'honnêteté: la fureur de Falardeau!

Mais il semble aussi que le public aujourd'hui soit de plus en plus atomisé, alors qu'on pouvait, il y a encore quelques années, rejoindre des publics provenant de différents milieux et les réunir autour de personnages ancrés dans le réel, ayant leur propre poésie.

— S. GIGUÈRE: Ce que vous dites là, Pierre Perrault le revendiquait sans cesse. Même présentement, quand il nous revoit, la première chose qu'il nous dit c'est: «Y a-t-il des personnages dans ton film? C'est la seule chose qui est importante.» On a un peu oublié d'incarner des personnages, comme, par exemple, les deux gars dans *Ceux qui ont le pas léger*... qui parlent de leur «monocle»; ils sont bien là. Ce sont de véritables personnages, pas des têtes parlantes.

Une part du problème ne serait-elle pas attribuable à la multipli-

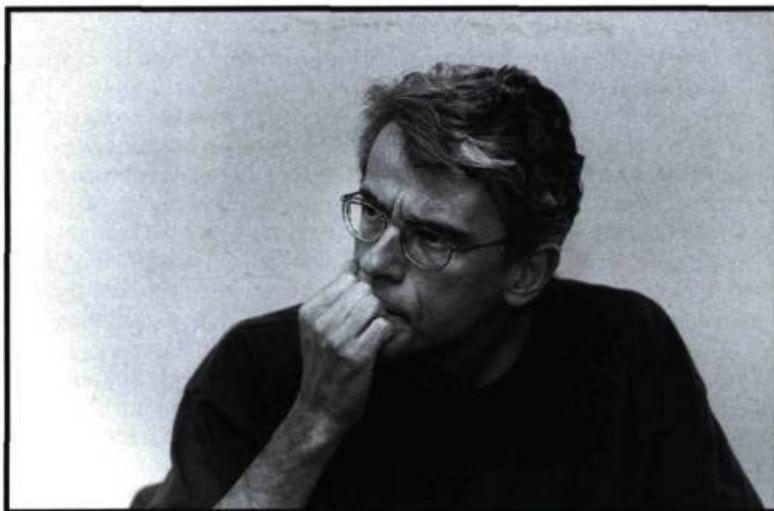


PHOTO © BERTAND CARRIÈRE

«Il n'y a presque plus moyen, au cinéma comme à la télévision, d'avoir accès à une réalité qui ne soit pas médiatisée. La réalité est presque toujours expliquée par un notable, par un sociologue... ou par les gens eux-mêmes.»

Bernard Émond



Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de trace (1992).

cation des cases à l'intérieur desquelles les cinéastes doivent s'insérer lorsqu'ils présentent des projets, à l'ONF: science et travail, culture et expérimentation, les problématiques des femmes, etc.?

—B. ÉMOND: Ce dont vous parlez est un problème propre à l'ONF, mais les documentaires se font aussi dans le privé. Si tu veux faire un film, tu n'es pas obligé d'aller voir ton boss à l'ONF! J'en ai un peu ras le bol d'entendre cette incessante litanie du cinéaste québécois. On vit dans une des sociétés où il est le plus facile de faire un film et on manque son coup, et on les fait mal, on les rate, on se plante!

—M. MALLET: C'est aussi une question de génération. Si tu es jeune, tu peux très bien faire un film à tout petit budget, avec tou-

te ton énergie, et demander à tes copains de travailler gratuitement. À mon âge, je ne peux plus demander aux gens de travailler gratuitement...

— B. ÉMOND: Ils le feraient...

— M. MALLET: Non, ils ne le font pas! Là est la différence. Ils ne le font pas parce qu'ils sont dans la roue depuis souvent 25 ans, ils ont été tellement marginalisés, ils souffrent tellement d'un manque de sécurité au travail, et puis ils ont des enfants... Je ne peux pas leur demander de travailler gratuitement. JE NE PEUX PAS! Il faut que je les paye au salaire minimum, et même à ce tarif, ça demande un gros budget.

— J. CHABOT: Ce que Marilú dit est important. Une grande part du cinéma québécois est liée à des gangs: Perrault, ce n'était pas Perrault seul mais tout un groupe qui travaillait avec lui, la Coop vidéo aujourd'hui, c'est aussi une gang. Plus jeune, nous travaillions beaucoup de cette façon, mais quand on atteint l'âge que tu évoques, les gangs ont toutes volé en éclats et il devient beaucoup plus difficile de travailler. Sur ce plan, on ne peut pas sous-estimer le rôle joué par le syndicat des techniciens, mais aussi par l'augmentation du nombre de productions américaines tournées ici. Les Américains arrivent ici avec des fortunes et payent quelque'un 1 000\$ seulement pour diriger le trafic! Il y a dès lors un renversement complet des valeurs. On te demande: «Le film que tu veux faire, il parle de quoi?» «Eh bien, c'est un p'tit vieux que j'ai rencontré. Il joue de la musique à bouche...» Bonne chance! (rires)

— S. GIGUÈRE: Tu fais allusion au coût des films, mais il y a aussi une autre notion importante, c'est celle du temps. On nous fait croire que le temps coûte très cher, et c'est ce temps qu'on ne met plus à vivre les situations. Le temps, c'est pourtant à peu près la dernière chose qui nous reste.

— M. MALLET: C'est qu'aujourd'hui, il faut être tellement efficace. On est arrivé à un tel état d'agitation dans la vie courante que cet état ne nous permet plus de nous arrêter pour réfléchir et regarder le réel. On nous dit: «Tu as trois semaines ou un mois de recherche, 14 jours de tournage».

— S. GIGUÈRE: C'est un fait que plus grand-monde peut se permettre, comme vient encore de le faire Maurice Bulbulian à l'ONF, de suivre une famille d'Indiens pendant cinq ans, sans savoir si ça va donner quelque chose, sans savoir si l'ONF acceptera que le film déborde du cadre qu'il s'était fixé au départ. Il a réussi à rendre compte d'une réalité qu'il n'aurait pas pu révéler dans un reportage, s'il n'avait pas disposé de ce temps-là, parce que l'intérêt du film vient précisément de l'observation du temps qui s'est écoulé entre le début et la fin du tournage. Qui peut se permettre de travailler comme ça?... Comme disait Marilú, je n'ose même plus demander à mes chums, une fois par trois mois, de venir faire bénévolement une journée de tournage sur un film commencé il y a deux ans. La dernière fois que je l'ai fait, le gars à qui j'ai demandé avait un bébé d'un mois et l'équipement qu'il devait amener, et qui lui appartient, valait 25 000\$, alors, tu te sens mal, toi qui n'as même pas encore vendu ton char!

Par contre, quand je vois que je viens de m'embarquer dans un contrat de trois ans avec l'ONF, je me dis que ça m'aurait peut-être coûté moins cher, que je me serais moins senti pris par l'administration, si j'avais filmé la même chose avec ma propre caméra, et l'avais monté sur la Steenbeck que j'ai chez moi. Je suis convaincu que le type de tournage artisanal, qui m'est cher, se reflète dans la qualité

de la relation affective que le cinéaste entretient avec le monde. Mais je vais voir, et si ça ne fonctionne pas à l'ONF, s'il y a trop de barrières, je saurai prendre les moyens qu'il faut pour garder ma liberté d'action et ne jamais me retrouver assis à faire un film à partir d'un bureau. On a un peu l'impression d'être confronté à des gens qui sont tous assis dans leur coin devant un écran d'ordinateur. On ne se connaît pas et on n'a pas le temps de se connaître. Mais ils sentent ça et donc, tous les mardis, ils organisent des projections où tout le monde est invité, même le personnel. Ils essaient de recréer un esprit, mais ça, ça ne se fabrique pas...

— J. CHABOT: Plus personne à l'ONF ne sait quoi faire. Pour l'instant, il y a encore l'institution, de l'argent et des gens qui payent leur hypothèque avec, mais il n'y a pas de films! Maintenant, ils vivent tous un trip d'autorité, d'ordinateur et tout ça, mais bien vite ils vont se réveiller en disant: «Ça nous prend un film, vite, vite, vite.» Là, peut-être bien qu'ils iront te voir, Serge, en te suppliant: «Vite, faisons le gros succès!» (rires)

— S. GIGUÈRE: «Mais voyez-vous, c'est que maintenant je suis fatigué...» (rires)

Il y a à l'étranger des exemples récents de documentaire en prise directe avec le réel, comme ce film venu des États-Unis, Brother's Keeper. Dans les années 60, les deux réalisateurs, après avoir lu dans le journal l'annonce d'un procès, sont tout simplement partis filmer sans savoir dans quoi ils plongeaient, et progressivement le film s'est fait en trouvant le financement en cours de route, et ç'a marché. Un autre exemple est celui de Radovan Tadic, qui a tourné Les vivants et les morts de Sarajevo en plongeant dans la fournaise et en vivant là le temps qu'il fallait. De tels films existent: ailleurs, mais ils existent...

— B. ÉMOND: C'est pourtant partout pareil. Aux États-Unis, ils vivent sans cesse sous un déluge d'images où la réalité est sans cesse niée. Il faut se dire qu'on fait un travail minoritaire, même quelquefois un travail souterrain, et de longue haleine et que c'est important de continuer. Ce qui s'est produit avec Pierre Perrault était dû à une conjoncture qui ne se répétera pas. Il faut qu'on se fasse à l'idée que ce fut un miracle: que tout à coup un cinéaste et une partie de la population se sont mis à vibrer ensemble, pour des raisons historiques, politiques, et aujourd'hui, comme le disait Jean, la bourgeoisie nationale est installée et c'est «back to business as usual» comme partout ailleurs. Mais il faut continuer...

— J. CHABOT: Je suis très pessimiste et en même temps, si on regarde l'évolution du cinéma québécois sur 30 ans, je crois que nous sommes au bout de tout ce rêve d'américanisation, de carrières, avec ces téléfilms, ces téléseries, etc. On revient à la case départ et je vois chez beaucoup de gens de ma génération un désabusement, qui n'est pas du tout dépressif cette fois. Les gens ont le goût de retourner sur le terrain, et des *Brother's Keeper* québécois, il va y en avoir. On sent venir un retour à la délinquance qu'il y a toujours eue dans le cinéma québécois. Si on cite encore une fois Perrault en exemple, il disait: «On va faire ça» et il faisait autre chose.

Les jeunes ne sont-ils pas en butte à une difficulté que les générations précédentes n'ont pas connue? On leur enseigne que faire un film coûte tant, qu'ils doivent s'insérer dans des cadres prédéterminés, demander des subventions aux différentes institutions dont les conditions sont toutes différentes, s'adresser à un producteur, etc. Les risques d'un effet sclé-

rosant ne sont-ils pas énormes pour eux?

— B. ÉMOND: C'est fou parce qu'en même temps, on vit à l'époque de la DV à 1 600\$, où pour ce prix, tu as une caméra qui donne un résultat extraordinaire. Ça pourrait être plus facile que jamais d'obtenir des images de qualité avec une équipe réduite. En même temps, il est bien entendu que le contexte institutionnel reste ce qu'il est, mais il y a des trappes par lesquelles on peut s'échapper.

— M. MALLET: Mais souvent avec ces caméras, comme le high-8, ce qui est perdu, c'est le point de vue. En 16 mm, comme on ne peut pas beaucoup tourner parce que ça coûte cher, on réfléchit bien d'abord à ce qu'on veut faire. Et là est précisément l'intérêt du documentaire: dans le point de vue, la vision personnelle, la vision subjective.

— S. GIGUÈRE: Moi, je n'ai pas encore tranché la question. C'est sûr que j'aime beaucoup tourner en 16 mm, mais je commence quand même à me dire que je ne perdrai peut-être pas mon point de vue en vidéo, même si je vais probablement tourner un peu plus d'images. Il me semble que j'aurai toujours les mêmes palpitations à l'idée d'enregistrer le mieux possible une scène. Mais il faut faire attention. Comme je le disais en boutade sur un tournage récemment: «Ce n'est pas parce que tu l'as filmé que tu l'as». Et Pierre Bertrand, qui était preneur de son, a rajouté: «Ce n'est pas parce que tu ne l'as pas filmé que tu ne l'as pas.» (rires)

— B. ÉMOND: Effectivement, il n'y a pas fatalement une perte de concentration liée à la vidéo. Si je suis déconcentré — et ça m'est arrivé — c'est de ma faute. C'est certain que si j'ai le choix, je préfère tourner en 16 mm; je préfère la qualité de l'image. Mais si j'ai à tourner en vidéo, je sais qu'il va falloir que je me surveille parce qu'il y a un risque de perdre ma concentration, mais ce n'est pas à cause de la machine; c'est moi qui la perds. C'est comme avec le montage Avid, rien ne nous oblige à faire 25 coupes à la minute. On peut très bien monter comme en 16 mm: prendre 10 semaines, s'arrêter pour réfléchir.

— J. CHABOT: Vous voyez, on parle encore de films alors qu'à cause du support, ça devient des vidéos. À Téléfilm par contre, on ne parle plus de documentaires mais d'«émissions documentaires», et en plus elles sont tournées sur vidéo! Alors, où est la différence entre un vidéaste et un vrai cinéaste pur et dur? Il n'y en a plus. C'est juste nous qui sommes des attardés linguistiques en employant des termes qui ne sont pas ceux qui représentent la nouvelle réalité. J'ai monté une fois le son sur Avid et, personnellement, je me méfie beaucoup de cela. Il y a vraiment un rythme qui est différent. Comme je suis très têtu, j'ai travaillé quand même avec Claude Beaugrand, puis transféré ensuite le son en digital. Ce n'est pas vrai que l'on peut

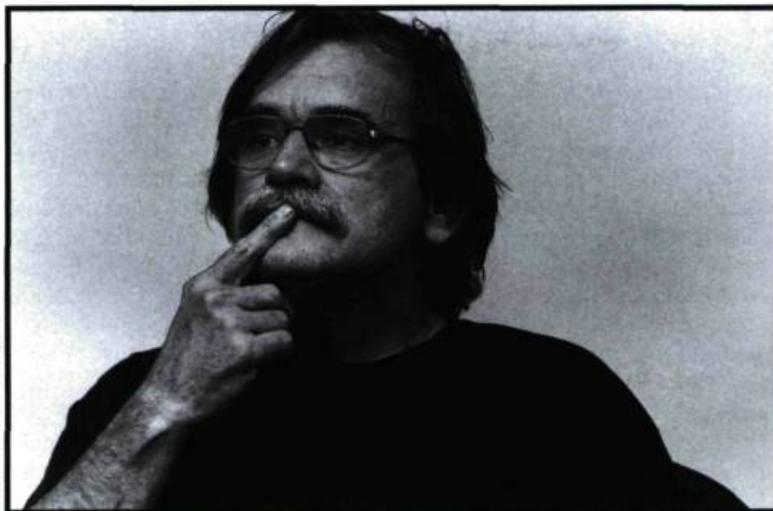


PHOTO © BERTRAND CARRIÈRE

«Je crois que souvent maintenant on n'investit pas assez longtemps la réalité avant de filmer, on ne paye pas assez de sa peau, et on pense trop avec un ordinateur.»

Serge Giguère



Le roi du drum (1991).

faire la même chose en vidéo qu'en 16mm. Il y a une phrase, selon moi, qui a tué le cinéma québécois, c'est: «Ça va faire pareil». On devait tourner dans une église, mais finalement on n'a pas le budget: on va tourner dans un dépanneur en mettant un crucifix au mur, et ça va faire pareil. On n'a pas de quatuor à cordes, mais on va mettre la musique sur synthétiseur et ça va faire pareil. On devait tourner un film, mais finalement on va tourner en vidéo, ça va faire pareil. **MAIS ÇA NE FAIT PAS PAREIL!** À la fin il n'y a plus rien et ça fait pareil... (rires)

— B. ÉMOND: On peut dire aussi: «On ne peut pas le faire, mais on va le faire quand même...» (rires)

— S. GIGUÈRE: Sans être nostalgique, ce qui me manque beaucoup lorsque je tourne en vidéo, c'est de toucher la pellicule, de sentir les choses, de prendre un temps d'arrêt entre chaque dix minutes, parce que le preneur de son ne peut pas tenir le micro dans les airs pendant une demi-heure, par exemple. C'est tout un rituel d'équipe qui fait partie du cinéma qui est alors perdu, et, d'après moi, cette dimension influence notre manière de faire: essayer d'exploiter au maximum le minimum dont on dispose. Reste que pour les

dernières émissions sur le cinéma que j'ai tournées en vidéo, je n'avais pas de scénario, je partais directement vers le réel. Je suivais les gens en action et j'essayais de capter à chaque jour une histoire. En ce sens, le point de vue reste le même. Mais il faut, comme en support film, que tu acceptes de revenir bredouille certains jours. Tu y vas, simplement, sans savoir ce que tu vas trouver. Ça, c'est ce que j'aime le plus et ce n'est pas la vidéo qui va me le faire perdre...

Le rapport à la pellicule n'implique-t-il pas aussi une sorte de concentration collective? Il faut penser à tout parce que vous savez que le moment qui va se présenter est unique: est-ce que la pellicule est bien enclenchée dans le magasin? est-ce que l'éclairage est correct? etc.

— M. MALLET: Moi, en tout cas, c'est quand je me retrouve avec une équipe sur un plateau que je sens mon identité au Québec: quand nous sommes tous ensemble à faire quelque chose, à construire un imaginaire, à construire le pays. Dernièrement, je crois que beaucoup de cinéastes se sont décidés à tourner en vidéo, parce que c'est difficile de faire du documentaire. Moi-même, je suis allée tourner seule en Italie. C'est sûr qu'on peut le faire, mais ce n'est pas la même chose.

Une part du problème ne vient-il pas du fait que l'on identifie comme documentaires des films qui sont en vérité des reportages, mais aussi que la grande majorité de ce qu'on appelle «documentaires» sont des sujets imposés par l'actualité? Il y a eu combien de films faits sur le sida, et aujourd'hui vous pourriez déposer un projet sur le «taxage» et vous seriez sûr de pouvoir tourner tout de suite.

— J. CHABOT: C'est un fait qu'il y a de plus en plus d'entrevues dans les documentaires, et là ce n'est pas le support qui est responsable, bien souvent ce n'est même pas la télévision, c'est juste la paresse ou la lâcheté. C'est la mollesse!

— B. ÉMOND: Moi, je me suis fait à l'idée que je vivais dans un monde où 95% de la production culturelle est sans intérêt et où les artistes sérieux peuvent viser 2% de la population. Notre malheur c'est que nous vivons dans un petit pays. Mais il ne faut pas s'imaginer que la crise est nouvelle. La crise se poursuit.

— M. MALLET: Il y a quand même des pays où il y a une continuité, ou ce 5% d'artistes arrivent à se développer. Mais cela implique des choix culturels, politiques que nous ne faisons pas ici. Et puis, combien de personnes qui n'avaient rien à dire sont devenues des professionnels... de l'industrie.

— J. CHABOT: Cela nous mène à des situations invraisemblables comme celle que nous vivons maintenant: nous avons une Maison des réalisateurs — ce que j'ai appris à la télévision... —, où les réalisateurs sont devenus des notables: les Jean Beaudin, André Melançon; et pourtant, il n'y a pas de films pour rendre logique l'existence d'une telle maison, mais plutôt des séries télé: *Ces enfants venus d'ailleurs*, *Cher Olivier*. On arrive à une situation où il y a des professionnels «de métier», tous interchangeables.

— M. MALLET: Il y a six ans, j'ai été invitée en France, à la Cinémathèque, pour recevoir un prix. Il y a toujours dans ces circonstances une cérémonie et quand on m'a présentée, on a dit: «Marilyn Mallet, qui vient de ce pays où il y a tellement de produits audiovisuels mais très peu de cinéastes». Et ils ont poursuivi en faisant remarquer qu'à une certaine époque, il y avait eu beaucoup de cinéastes au Québec. Que leur est-il arrivé?

— J. CHABOT: Aucun cinéaste n'est vraiment arrivé à se lever

face à l'administration avec un grand A. Il y en a eu épisodiquement quelques-uns, comme Arcand pour un petit bout de temps, mais après il est rentré dans le rang. Et parmi les réalisateurs québécois, il n'y en a eu aucun dont la période de production «permise» a dépassé cinq ans; pas un seul... sauf Forcier, parce que l'administration n'a rien à craindre de lui. Il ne fera jamais de déclaration contre elle sur quoi que ce soit. Tous les autres, qui ont été susceptibles de faire des déclarations contre l'administration, ont été écartés, ou alors retardés et retardés et retardés encore. La première génération des années 60 a été plus forte, elle a couru très, très vite pendant que l'administration courait derrière elle, et finalement ils sont arrivés à peu près à égalité.

Mais pour revenir à ce que Marilyn disait tout à l'heure, cette perception de notre cinéma semble assez générale, puisque des critiques français, grands admirateurs du documentaire québécois des années 60, nous ont questionnés pour tenter de comprendre ce qui était arrivé, pourquoi la foison de films intéressants d'autrefois ne s'est pas continuée.

— J. CHABOT: Je reviens à mon analyse de tout à l'heure. La première génération a eu une continuité que personne, à part Forcier, n'a pu maintenir dans la génération suivante. Carle, bon an mal an, a réussi à déjouer tous les pièges et les embûches, mais à part lui personne n'y est arrivé. Pendant quelque temps, oui, et après ils ont été éclipsés. Or, tu ne peux pas construire une œuvre si tu vas d'éclipse en éclipse; tu ne fais que survivre. Voilà l'anatomie brute de l'organisation du pouvoir au Québec.

— M. MALLET: D'avoir été autrefois extrêmement privilégiés par la structure de l'ONF nous a peut-être habitués à faire des films chers par la suite. Aussi, le fait de devoir, comme pigiste, travailler à tour de rôle faisait que nous n'étions pas très solidaires: si c'était le tour de l'autre, ce n'était pas le mien. Alors qu'aujourd'hui, j'ai l'impression que les jeunes se mettent davantage ensemble pour travailler, coûte que coûte. On voit également ce genre de collaboration en Ontario où souvent on entend dire que des films se tournent pour 20 000\$.

— J. CHABOT: Il ne reste plus rien de ce qu'était l'ONF autrefois, à part le bâtiment. Mais, au cours des années, l'attitude des Godbout et compagnie, qui dictaient entièrement la philosophie de l'institution — y compris en matière de distribution —, avait enclenché, pour la génération suivante, un parcours programmé, parce qu'effectivement on était en compétition les uns avec les autres. Tout était prévu, planifié. Pendant des années l'ONF a fonctionné par ce rapport de force qu'il y avait à l'intérieur de la boîte, par la présence des techniciens, des laboratoires, de la cafétéria où il y avait des chicanes monumentales... Tout ça est fini. Que va-t-il arriver maintenant? Il n'y a plus là que l'administration et tu te retrouves seul dans la place.

D'autre part, il faut dire aussi qu'au Québec, c'est le métier de réalisateur qui est le plus difficile à tenir, parce que c'est le seul métier où l'on se retrouve constamment obligé de rendre des comptes à propos de tout. J'ai commencé au début à travailler avec de nombreux techniciens qui poursuivent une carrière extraordinaire: l'exemple idéal, c'est Pierre Mignot. Quand je demande à Pierre de venir faire de la photo sur un de mes films, lui, son dernier contrat, il l'a signé avec Robert Altman. La plupart des techniciens ont travaillé pour les Américains, alors que les réalisateurs en général restent tou-

jours à peu près au même niveau. J'ai rencontré René Dupéré dernièrement. Il a composé une chanson pour un film américain en tournage ici et son année est faite. Le métier de réalisateur est devenu complètement en porte-à-faux. Quand on ose présenter un projet un peu trop ambitieux, on se fait dire: «Change de métier ou reviens l'année prochaine». Je crois

que c'est là que la cassure s'est faite dans notre cinéma. Dans les années 60, lors de l'essor du cinéma britannique, les Américains ont commencé à aller produire en Angleterre, et ils ont tué la première vague qui avait accompagné Lindsay Anderson et le *free cinema* — heureusement la situation a changé pour le cinéma anglais aujourd'hui. Ensuite ils ont fait la même chose en Espagne — mais je connais mal le contexte espagnol —, et maintenant ils font la même chose ici. Presque tous les techniciens que je connais, à part deux ou trois, sont occupés à travailler sur ces productions américaines, avec Brian De Palma en tête de liste. Et moi qui ai encore des projets de documentaires! Au moins, je devrais donner raison à ceux qui me disent que je serais mieux de tourner en vidéo...

Il fut un temps, principalement au moment de la Nouvelle Vague, où le documentaire et la fiction au Québec s'influençaient l'un l'autre et s'interpénétraient. Qu'en est-il de ce rapport aujourd'hui?

— B. ÉMOND: Ça se poursuit du côté du documentaire. Une des beautés du documentaire au Québec, c'est qu'il nous donne la possibilité de ruer dans les brancards et de faire des recherches formelles, alors que le cinéma de fiction est d'une platitude... enfin, disons que de façon générale, on s'ennuie assez devant les fictions québécoises récentes. Personnellement, je crois que s'il y a de l'expérimentation dans le cinéma québécois, c'est dans le documentaire qu'on la trouve. On est quatre cinéastes ici autour de la table et on a tous déjà utilisé des éléments de fiction dans le documentaire; on a utilisé la liberté qu'on avait. Et j'en reviens toujours à dire — c'est mon dada — qu'on a cette liberté-là et qu'on ne l'utilise pas assez. Il faut y aller: il faut se surprendre et surprendre les autres.

— M. MALLET: C'est vrai ce que tu dis, mais les documentaires qui développent une forme vraiment nouvelle sont quand même rares. Je me souviens d'avoir fait partie d'un jury l'année où tu as présenté *Ceux qui ont le pas léger...* et c'était vraiment le seul film intéressant. Les autres étaient tous pareils. Et puis, les distributeurs ou les représentants des télé, quand on les rencontre, utilisent des formules comme: «Les sujets qui ne sont pas des dossiers journalistiques sont trop pointus, les gens n'aiment pas ça».

— S. GIGUÈRE: Si vous saviez les pressions qu'on peut parfois



PHOTO © BERTRAND CARRÈRE

«... C'est la déprime. Et, en effet, c'est ce qui nous arrive au Québec. On assiste à une déprime collective, parce qu'il n'y a plus de responsabilité sociale. C'est bien de renvoyer à une responsabilité individuelle, mais il ne faut pas oublier non plus notre responsabilité collective.»

Marilú Mallet



Journal inachevé (1982).

subir... En 1984, au moment d'*Oscar Thiffault*, je me suis fait dire: «C'est sur le folklore? Ça, c'est fini. On n'en veut plus de ces sujets-là.» Micheline Di Marco, qui était à Radio-Canada à l'époque, m'avait dit: «Des p'tit vieux comme celui-là, on en rencontre dans tous les sous-sols du Québec. On n'en veut pas de ton film.» Mais il faut quand même avoir le courage de continuer et de déjouer tous ceux qui veulent nous mettre des bâtons dans les roues. J'ai rencontré beaucoup de gens, qui ne sont pas des cinéphiles, et qui me parlaient de *Ceux qui ont le pas léger...*, qui avaient vu la poésie dans ce film; ils n'appelaient pas ça comme ça, mais ils me disaient combien ils avaient trouvé ça beau. Si c'était beau, c'est que ça les avait transportés, et qu'est-ce qu'on a d'autre à offrir que de transporter les gens? Alors il faut y aller, déjouer les institutions par tous les moyens, avec cette méthode de Grierson qui disait: «Prenez n'importe quoi. Faites de l'animation, de la fiction... mais dites ce que vous avez à dire avec tout ce que vous avez comme instruments». Moi, je pense exactement comme ça. Je ne me demande pas si je suis bien en train de faire un documentaire. J'y vais et c'est tout... ■