

Table ronde

Marie-Claude Loiselle, Jean Pierre Lefebvre, André Roy, Marco de Blois, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais et Claude Racine

Numéro 101, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24118ac>

[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., Lefebvre, J. P., Roy, A., de Blois, M., Grugeau, G., Marsolais, G. & Racine, C. (2000). Table ronde. *24 images*, (101), 16–29.

CRITIQUES ET CINÉASTES: RESPONSABILITÉ COMMUNE

Nouer le fil rompu d'un échange nécessaire entre la critique et les cinéastes. Voilà l'urgence que révèlent les propos tenus lors de la table ronde ci-contre, qui réunit deux cinéastes et ex-critiques, Jean Chabot et Jean Pierre Lefebvre, et six collaborateurs de *24 images*.

Et si la crise actuelle que connaît notre cinéma était en bonne partie liée à la crise non moins profonde d'une critique tenue au chaud par les consensus et le conformisme d'une production sous la surface bien lisse de laquelle elle ne tente même plus de regarder, de creuser? Ainsi, la misère de la critique au Québec ne viendrait-elle pas de ce qu'elle abhorre (à l'image, il est vrai, de la société tout entière) la polémique et les débats trop engageants (et engagés) qui, seuls pourtant, pourraient créer une effervescence salutaire? Comment un individu, un créateur, une cinématographie, de même qu'une société, peuvent-ils croître sainement sans la remise en cause permanente de leurs idées comme de leurs réalisations? Quel artiste peut prétendre qu'une œuvre, un film, ne vaut pas mieux que l'accumulation des opinions indifférenciées, molles ou péremptives, qui inondent nos médias?

Là se situent en fait certaines des vraies questions, fort préoccupantes pour nous, critiques, à l'intérieur d'une revue qui cherche à éveiller le regard et les consciences et qui se heurte inlassablement au silence buté de ceux à qui on tend des perches. Des questions, aussi, qu'il est révélateur de voir absentes de tous les faux débats médiatiques auxquels a donné lieu ces derniers mois la fonction de critique: dialogue de sourds qui a essentiellement porté sur le droit qu'aurait ou n'aurait pas un critique de «dire du mal» d'un film, d'une pièce. Pas étonnant alors de constater que cette activité ne semble plus intéresser grand-monde aujourd'hui!

Or c'est précisément pour tenter d'amorcer une véritable réflexion sur ce métier déconsidéré, en même temps qu'un dialogue avec ceux qui sont directement confrontés au jugement de la critique, que nous avons choisi d'inverser les rôles et de demander à deux cinéastes ayant entamé leur carrière par la critique, de venir nous interroger. Un échange à suivre, espérons-le... ■

MARIE-CLAUDE LOISELLE

JEAN PIERRE LEFEBVRE: *Lorsque l'on réalise un film, on veut plaire à quelqu'un, pour une raison quelconque. Or, quand j'ai pratiqué la critique, c'était la même chose, parce qu'il y a d'abord pour moi, dans tout geste de création, un aspect positif. À qui voulez-vous faire plaisir en étant critique?*

(long silence de perplexité)

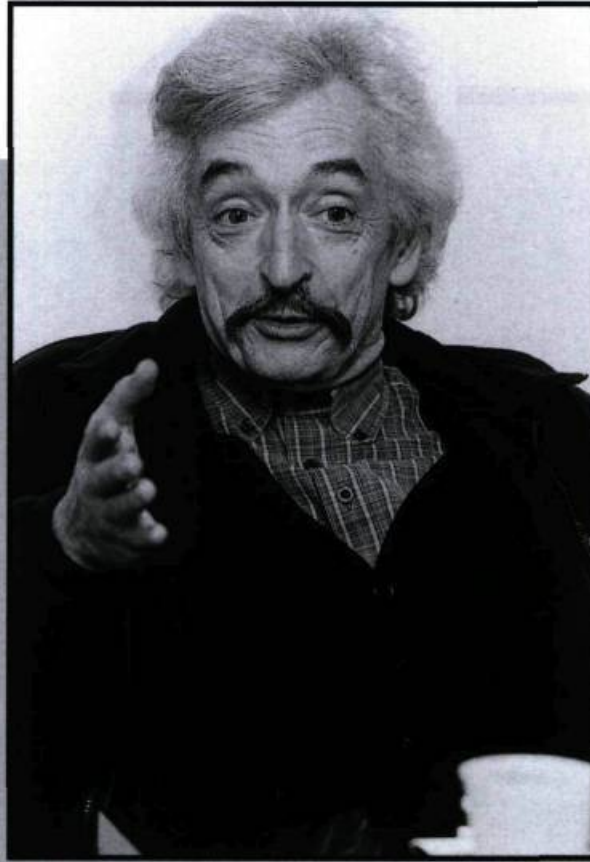
— **ANDRÉ ROY:** Personnellement, je considère que je me fais plaisir avant tout, parce que la critique est un défi de compréhension et d'exposition d'un film: essayer de comprendre pourquoi il a été fait de telle façon. Cela demande généralement pas mal de sueur, de temps et peut même être assez laborieux parfois (en espérant que le résultat ne le soit pas...). D'autant plus que je m'efforce toujours de rendre justice le mieux que je peux à l'œuvre — pour celui qui l'a réalisée comme pour le lecteur. Lorsque j'ai le sentiment d'y parvenir, j'en tire alors du plaisir. Mais la critique, c'est aussi un plaisir d'écriture, parce que pour moi, elle est d'abord et avant tout une question de style. Et je crois que plus on possède un style propre, plus la critique sera forte et pourra plonger en profondeur dans une œuvre. Par ailleurs, j'écris aussi de la poésie, et si je suis venu à la critique, c'est d'abord parce que je lisais de très bons écrivains-critiques.

— **MARCO DE BLOIS:** Il y a un double aspect quand on parle de plaisir: celui que l'on transmet au lecteur par l'écriture et celui de la réflexion. Et comme, dans une revue, on s'adresse à un lecteur en considérant qu'il a déjà vu le film, ce plaisir se double d'une sorte d'échange.

— **GÉRARD GRUGEAU:** J'ai l'impression que le cinéma et la critique ont toujours été intimement liés. André Bazin disait que faire de la critique, c'est prolonger le plus loin possible le choc de

La critique a une influence, mais pas sur le spectateur. Cette influence existe par rapport au cercle très sélect des compagnies, des agents de presse, des institutions qui vont dire au cinéaste: «Oui, mais personne n'a aimé ton film». D'après ce que j'ai vu et entendu, l'influence sur ce plan est plus grande qu'on peut l'imaginer. Ensuite, par rapport aux spectateurs, on est tout aussi démuni.

Jean Chabot



© BERTRAND CARRÈRE

entendu, l'influence sur ce plan est plus grande qu'on peut l'imaginer. Ensuite, par rapport aux spectateurs, on est tout aussi démuni. C'est un «shot in the dark»: personne ne sait à qui la balle que l'on envoie est destinée et qui elle va frapper.

— G. MARSOLAIS: À la question: «Pourquoi le cinéma plutôt qu'un autre art?», je répondrais que le cinéma a joué le rôle d'un modèle d'identification. Pour les gens de notre génération en tout cas, il renvoie à une façon d'être au monde, à une culture — ça va très loin. Dans les années 60, quand un film sortait, c'était notre existence qui était remise en question. À vingt ans, je m'intéressais très profondément à la littérature — que j'ai enseignée —, à l'histoire de l'art, et bizarrement le cinéma venait en troisième. Pour moi, c'était un art périssable; le fait que la pellicule puisse disparaître reliait cet art à la mort. Mais à un moment donné le cinéma s'est comme irrésistiblement imposé à moi.

— MARIE-CLAUDE LOISELLE: Je venais de la philosophie avant de bifurquer vers l'histoire de l'art et le cinéma,

et à mesure que je découvrais le cinéma par le biais des grands auteurs, j'avais l'impression que le cinéma était l'art qui pouvait non seulement le mieux saisir quelque chose de fondamental du monde qui est le nôtre, mais qu'il était aussi le moyen le plus puissant d'aborder les zones insaisissables des êtres et des choses. Et pourtant, je continue à lire davantage de livres que je vois de films dans une année, probablement parce qu'il y a peu de films qui me procurent ce que je cherche. Il ne me viendrait pas à l'esprit d'écrire sur la littérature, sans doute tout simplement parce que je lis peu d'œuvres récentes.

— J. P. LEFEBVRE: J'ai une petite anecdote succulente à vous raconter. Quand *Il ne faut pas mourir pour ça* est sorti en France en 1968, je suis allé dîner avec Anatole Dauman, et il me dit: «Vous voyez, la critique est unanime.» Je lui manifeste ma perplexité et il me répond: «Oh, vous savez, il y en a qui sont contre, mais ceux-là on s'en occupe...» Sur le coup, j'ai été effrayé, mais, par la suite, ayant vécu un peu en France et ayant eu beaucoup d'aventures avec la critique là-bas, j'ai compris à quel point elle peut être, dans ce pays, absolument terrorisante. Je ne crois pas que la critique ait ici cette influence.

— J. CHABOT: Elle a une influence, mais pas sur le spectateur. Cette influence existe par rapport au cercle très sélect des compagnies, des agents de presse, des institutions qui vont dire au cinéaste: «Oui, mais personne n'a aimé ton film». D'après ce que j'ai vu et

entendu, l'influence sur ce plan est plus grande qu'on peut l'imaginer. Ensuite, par rapport aux spectateurs, on est tout aussi démuni. C'est un «shot in the dark»: personne ne sait à qui la balle que l'on envoie est destinée et qui elle va frapper.

— J. CHABOT: Est-ce qu'il y a des gens qui, en cinéma, ont été pour toi des passeurs ou en tout cas ont eu une influence déterminante dans ton choix d'écrire sur le cinéma?

— M.-C. LOISELLE: Du côté des penseurs, ils sont demeurés là aussi plutôt en dehors du cinéma. Mon intérêt pour le cinéma s'est précisé peu à peu au contact de grands films et de grands cinéastes. Il y a eu Godard qui s'est imposé avant même que j'écrive. Mais le véritable choc dans l'écriture critique, ça a été la découverte des textes du cinéaste Jean-Claude Guiguet qui ont représenté pour moi le premier «modèle» de ce que devait parvenir à faire la critique. J'ai trouvé là tout à coup une concision, une précision, une vision juste, claire et pénétrante de chaque film abordé.

— M. DE BLOIS: Pour moi, le texte de Bazin sur l'ontologie du cinéma a été une révélation. L'idée de pouvoir réfléchir, de se plonger dans une œuvre et d'y rester longtemps, c'est probablement ce qui m'a dirigé vers la critique.



Au centre, les deux cinéastes-intervieweurs Jean Chabot et Jean Pierre Lefebvre, entourés des critiques de *24 images*. À gauche, André Roy, Marco de Blois et Gérard Grugeau, et à droite, Marie-Claude Loiselle, Claude Racine et Gilles Marsolais.

© BERTRAND CABRÈRE

l'œuvre. Moi, je trouve beaucoup de plaisir à essayer de faire en sorte de trouver un style, des images qui peuvent traduire le film, qui sont dans son prolongement. Essayer, à travers l'écriture, de prolonger le choc esthétique que j'ai reçu, que le texte soit le reflet de l'émotion que j'ai ressentie à la vision du film.

J. P. LEFEBVRE: *Agiriez-vous différemment si vous faisiez de la critique quotidienne ou hebdomadaire?*

— A. ROY: Ne l'ayant jamais fait, je n'en sais rien, mais je sais que ça me ferait très peur!... Entre autres parce qu'il n'y a pas beaucoup de temps pour la réflexion. Je n'abandonnerais cependant ni mes idées ni mon style. Mais avoir à écrire à toute vapeur, comme ça arrive le plus souvent dans les journaux: voir un film le mardi et remettre mon article le mercredi soir, je ne crois pas que j'accepterais de le faire. Il faut, en tout cas, avoir un bon fond pour pouvoir le faire, ce qui manque le plus souvent à la critique qui est, en majorité, assez ignorante du cinéma.

— J. P. LEFEBVRE: C'est eux qui l'ont dit, pas nous! (*rires*)

— A. ROY: Il y a ici, dans ce métier, beaucoup d'apprentis-critiques, de crypto-critiques ou de critiques ignorants, si on les compare à un Serge Daney qu'on pouvait lire toutes les semaines en France dans *Libération*. C'était quand même hautement intelligent! Il réfléchissait, et j'ai très souvent l'impression que la critique ne réfléchit pas: ni sur le cinéma en tant qu'art — c'est-à-dire comme expression personnelle d'un individu —, ni sur son évolution, ni sur ce qu'il apporte. On s'aperçoit chaque jour, tant dans les quotidiens qu'à la télévision, que le cinéma n'est pas pris au sérieux.

— GILLES MARSOLAIS: Pour revenir à la question de départ, est-ce que la critique ne procure pas un plaisir masochiste, d'une cer-

taine façon, pour reprendre l'idée de Bazin qui déjà, dans les années 50, était arrivé au constat de l'inefficacité totale de la critique. Inefficace dans le cas des quotidiens, et de surcroît dans celui des revues spécialisées, à moins d'être récupérée par les distributeurs, qui l'utilisent sous forme d'extraits (des extraits au sens souvent déformé) dans leurs publicités.

— M. DE BLOIS: Mais la critique doit-elle être efficace? On peut la juger selon ce critère dans la mesure seulement où les critiques des quotidiens ici se contentent de renseigner le consommateur sur la «qualité du produit».

— G. MARSOLAIS: Il y avait un deuxième temps au raisonnement de Bazin. Il parlait aussi de l'absolue nécessité de la critique, dans une vision à moyen ou à long terme, et c'est sur cette dimension que l'on doit travailler — et que nous, nous travaillons en tout cas.

— A. ROY: Si je rejoins ne serait-ce qu'un seul lecteur (ou le réalisateur), mais que je l'amène à réfléchir, ou à aimer tel film, tel auteur, tel style cinématographique, c'est là que se situe l'efficacité de la critique. En ce sens, elle a la même efficacité que le cinéma, qui n'est pas pour moi un art populaire mais un art démocratique: c'est-à-dire qu'il peut intéresser plusieurs catégories de gens, mais pas tous les gens à la fois.

JEAN CHABOT: *Y a-t-il quelque chose de spécifique à la critique de cinéma qui fait que vous avez choisi ce domaine plutôt que celui de la critique théâtrale ou littéraire, par exemple?*

— M. DE BLOIS: J'ai l'impression qu'il faut replonger dans son enfance pour répondre à cette question...

— G. GRUGEAU: Oui, probablement qu'il y a un lien avec l'enfance, les premières émotions, les premiers émois ressentis devant

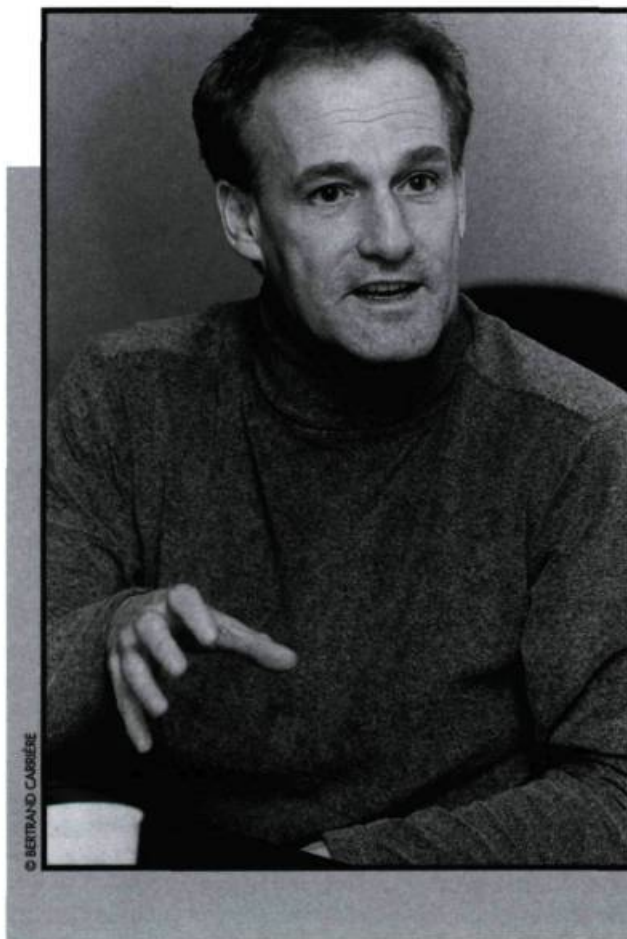
— A. ROY: Je suis arrivé au cinéma dans les années 60, au moment de la Nouvelle Vague, de l'essor des cinémas nationaux, dont celui du cinéma québécois qui a été un lieu d'affirmation de l'identité québécoise à la fois esthétique, sociale et morale. C'était une grande période d'ébullition. C'est à cette époque que j'ai aussi découvert tout à fait par hasard les *Cahiers du cinéma*, qui m'ont aidé à comprendre pourquoi j'aimais le cinéma, pourquoi il était pour moi si important. C'est le cinéma qui m'a mis au monde véritablement. J'ai tout appris par le cinéma et c'est pour ça que j'y suis attaché d'une façon féroce et sentimentale. Mais le cinéma était aussi une façon de me comprendre moi-même.

— J. CHABOT: Il y a vraiment quelque chose qui appartient en propre au cinéma là-dedans.

— G. MARSOLAIS: Il faut dire qu'on appartient à cette génération qui a découvert le monde à la fois à travers la télévision — qui, à l'époque, était tout à fait autre chose qu'aujourd'hui — et le cinéma. Et il y avait quand même dans le cinéma des années 60 un double mouvement: d'une part, le documentaire, grâce auquel on voyait un Perrault découvrir le Québec à notre place, et d'autre part, la dimension imaginaire — tu mentionnais par exemple Godard, Marie-Claude. Il avait une nouvelle façon de dire les choses, où le cinéaste ne nous tenait plus par la main. Tout cela est arrivé en même temps, ce qui fait qu'on ne pouvait pas passer à côté.

J. P. LEFEBVRE: À cause du film de Gilles Groulx, *Golden Gloves*, je suis allé dans la taverne à côté de la pharmacie de mon père, à Saint-Henri, avant même d'avoir l'âge légal pour y entrer. C'est un bel exemple de la fascination que le cinéma a exercée sur nous. Mais l'acte critique peut-il être séparé de l'acte de création lui-même? Dans notre cas, Jean et moi, nous avons été critiqués parce que nous voulions faire des films.

— M.-C. LOISELLE: On ne peut pas séparer les deux! Il n'y a pas de différence, dans la mesure où films et critiques s'interpénètrent — dans la «critique idéale» du moins: celle qui peut engendrer la création, comme la création engendre la critique comme acte littéraire. Il s'agit toujours de mobiliser mon imaginaire pour le mettre au service de cet autre imaginaire offert par le film, pour participer à le révéler. Ce qui compte, ce n'est donc pas tant de prendre la parole au sujet d'un film, mais d'essayer, comme le disait Foucault, «d'être enveloppé par la parole» pour être porté par elle au plus près du film.



Je dirais que la critique est antitotalitaire, c'est-à-dire qu'elle va contre les consensus, le sens commun, le sentimentalisme. Le sens du mot critique, c'est «remettre en question». Donc, on remet en question le film, mais on se remet aussi soi-même en question — ce que le film nous amène à faire. Je me méfie toujours des films qui vont droit à l'estomac.

André Roy

— M. DE BLOIS: Mais il y a quand même une partie de notre travail qui consiste à porter un jugement sur un film...

— M.-C. LOISELLE: Oui, mais l'essentiel d'un texte repose quand même sur cette capacité première d'être enveloppé par la parole et l'œuvre. Le reste en découle. Si un film n'offre pas la possibilité d'accéder à un tel rapport avec lui, c'est qu'il est vain, et alors le jugement négatif s'impose d'emblée. Mais si par contre le film offre une vision, une pensée, alors mon rapport à lui ne sera plus de cet ordre, car la critique, pour moi, ce n'est pas une distribution de bons et de mauvais points.

— A. ROY: Quoi qu'il en soit, je dirais que toute œuvre, d'une certaine façon, porte son ombre, qui est la critique elle-même. Une œuvre d'art est aussi une vision critique du monde, et c'est pour ça que le cinéma nous intéresse. Mais je suis d'accord avec Marie-Claude pour dire que l'écriture, pour le critique, est aussi une façon de mettre en branle son propre imaginaire.

— G. MARSOLAIS: Il y a l'idée généreuse de Baudelaire pour qui le meilleur exercice critique est celui qui rend l'équivalent de l'œuvre abordée. Beau programme pour la critique de cinéma! Mais il y a quand même beaucoup de précédents, qu'on pourrait appeler des transfuges, de critiques devenus cinéastes — l'inverse est plutôt rare. Si on prend simplement les générations des *Cahiers du cinéma*, il y a eu la première génération des Rohmer, Rivette et compagnie, ensuite il y a eu la génération Comolli, et on peut continuer comme ça jusqu'à Bergala. À tous les dix ans, on retrouve en France trois,

quatre ou cinq critiques qui sont passés de l'autre côté de la barrière. Au Québec, ce fut un temps un peu la même chose, si on prend la génération d'*Objectif* — dont Jean Pierre est ici le représentant. Il y a eu récemment le cas de Marcel Jean chez nous. Je crois en effet qu'un critique, en plus d'avoir une culture cinématographique, doit être un peu poète, un peu créateur — sans être un cinéaste frustré pour autant.

— CLAUDE RACINE: Le fait que *24 images* ne soit pas, pour les critiques qui y écrivent, un lieu de transition vers autre chose, donc une assise collective solide à la revue — les collaborateurs ici présents le sont tous depuis dix ou douze ans —, qui a permis à la ligne éditoriale de se préciser et de se consolider au fil des ans. Notre réflexion commune nous a par exemple entraînés à orienter nos dossiers pour mener une réflexion par rapport à la société dans laquelle on se trouve, et sur la façon dont la critique, mais aussi la culture sont considérées. Pour ces raisons, la revue me semble donc être aujourd'hui bien meilleure que ce qu'elle était en 1987-1988, les premières années où nous avons pris la relève.

— M. DE BLOIS: Donner un prolongement aux films est une dimension importante du travail de critique, mais il ne faut pas oublier non plus l'aspect plus militant de ce que nous faisons ici à *24 images* et que je revendique. Il y a, sur ce plan, un critique que j'aime beaucoup, c'est Robert Lévesque. Je le lis chaque semaine dans l'hebdomadaire *Ici Montréal* avec le plus grand plaisir, et un aspect de Lévesque que j'apprécie grandement, c'est son côté militant, engagé, bagarreur. Il défend sa vision du théâtre avec férocité, mais se trouve confronté à un milieu extrêmement fermé et qui a tendance à être plutôt suffisant.

— C. RACINE: Mais c'est aussi la responsabilité critique qui, à la revue, a entraîné le militantisme, particulièrement face au cinéma québécois. À un moment donné, par la force des choses, on a été placé devant divers problèmes comme celui de la perte d'autonomie et de contrôle des cinéastes sur la création. Aussi, pourquoi certains films se font-ils et d'autres non? Est-ce que le critique peut alors se contenter de s'asseoir dans une salle et regarder le film qu'on lui présente, sans aborder ces problèmes? Nous en avons discuté pour en venir à la conclusion qu'il fallait s'exprimer sur ces questions, essayer de brasser la cage, interroger les cinéastes et s'impliquer comme critiques.

— M. DE BLOIS: Compte tenu de ce qu'est devenu le milieu du cinéma au Québec, se contenter de faire une critique négative des *Boys* dans *24 images*, non seulement c'est prévisible, mais c'est complètement inutile...

— J. P. LEFEBVRE: Par contre, analyser la mode des comédies lourdes et bêtes des années 90, ce serait peut-être passionnant... Qu'est-ce qui se passe au Québec? Ces films-là ont dominé la dernière décennie. Pourquoi? Il y a quelque chose là-dessous outre l'argent. Et c'est dommage que je sois tellement occupé à combattre Téléfilm et d'autres institutions, parce qu'il y a des thèmes comme ceux-là que j'aimerais aborder. En tant que cinéaste, c'est précisément du manque de perspective globale que je souffre le plus: sur le cinéma en général, le cinéma québécois et mes propres films là-dedans. Sur ce plan, j'avoue que Bazin m'a ouvert grands les yeux. Par exemple quand il fait la critique du *Grand dictateur* et écrit

que la vraie raison pour laquelle Chaplin a réalisé ce film, c'est qu'il en voulait à Hitler de lui avoir volé sa moustache, il a tout dit. Il m'a fait comprendre ce que c'est que la création, donc la projection que l'on fait de soi dans une œuvre, la raison pour laquelle on réalise un film. Et le rôle de la critique, à mon avis, c'est celui-là: extraire de l'œuvre une nouvelle compréhension, refondre le minerai d'une certaine façon, pour dire «Voici!» Le manque de perspective globale de la critique, d'un point de vue de cinéaste, est vraiment épouvantable. On se fait souvent demander: «As-tu fait beaucoup de films? Quel genre de films est-ce?» Et on ne peut pas mentionner un nom comme celui de Buñuel sans avoir à expliquer qui il est. Claude a prononcé tout à l'heure un mot essentiel: celui de culture. Le cinéma doit se situer à l'intérieur d'une culture particulière s'insérant dans une culture mondiale.

— G. GRUGEAU: C'est aussi une question de transmission et de mémoire. Le travail de la critique doit être basé sur la continuité, et cela dans une société de plus en plus amnésique. Or, le fait de travailler dans une revue nous donne le privilège de disposer d'un espace d'écriture, de parole, pour faire ce travail sur la mémoire.

— M.-C. LOISELLE: La critique demande aussi de savoir lire l'histoire en train de se faire, dans son mouvement. Et cela appelle alors, nécessairement, à faire le tri, à juger de l'importance réelle d'une œuvre. Comme critiques, nous sommes confrontés aux sorties de films qui se succèdent sans fin, avec des attachés de presse qui nous sollicitent pour des primeurs qu'on nous présente chaque fois comme incontournables, mais, au bout de l'année, l'exercice tout de même le plus révélateur est d'avoir à dresser une liste des «dix meilleurs films». Personnellement, j'arrive rarement à en retenir dix, parce qu'il me semble nécessaire de me demander, au-delà du plaisir que j'ai pu ressentir au moment de la projection, ce qui m'en est resté après. Est-ce qu'il m'en restera quelque chose dans cinq ans, dans dix ans? Il faut sans cesse savoir opposer notre différence radicale par rapport aux médias qui mettent tout sur le même pied.

— G. GRUGEAU: Et faire entendre une voix dissidente. Briser cet état de consensus dans lequel on baigne aujourd'hui. J'ai entendu dernièrement Ignacio Ramonet parler de la crise actuelle du journalisme, et j'ai été porté tout naturellement à établir un rapprochement avec la crise de la critique. Il montrait comment aujourd'hui la formation de grands groupes industriels a entraîné la fusion de l'information, des communications et de l'industrie du divertissement, au milieu desquels le journaliste n'a plus droit de cité. On fait appel à des témoins pour raconter un événement, mais le journaliste n'est plus là pour mettre les choses en contexte et en perspective. Et c'est exactement la même chose qui est en jeu en ce qui concerne la critique. Prenons l'exemple concret de *Romance* de Catherine Breillat, sorti cette année, qui n'est absolument pas un film consensuel mais plutôt un film violemment polémiste, qui méritait qu'on s'y attarde. Or les médias ont récupéré le «scandale» créé autour du film en se demandant s'il s'agissait d'un film porno pour aguicher le spectateur. Partant donc du principe que la critique n'est pas un métier, qu'elle n'est pas un exercice du regard, on fera donc plutôt appel, dans une émission de télé, à une chroniqueuse qui écrit sur le plaisir dans un quotidien pour commenter le film, et alors on

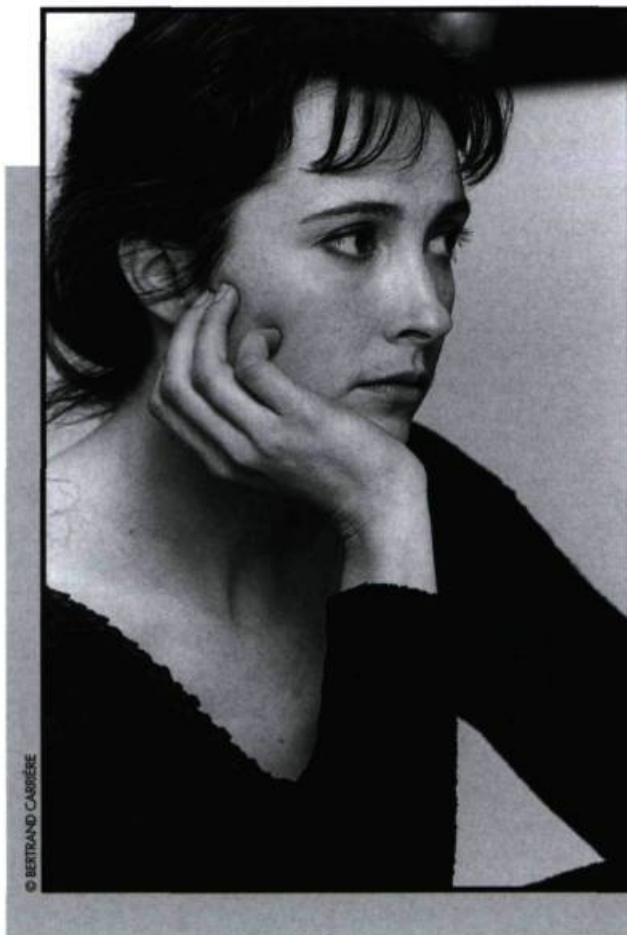
parle du film, mais pour parler d'autre chose, en évacuant de l'œuvre tous ses enjeux artistiques ou esthétiques.

— A. ROY: Effectivement, le cinéma est aujourd'hui complètement déconsidéré comme forme d'art, et mon engagement consiste à défendre le cinéma comme vision, comme production de sens. Sur ce point, je suis un militant, je peux défendre ces idées de façon parfois assez féroce à l'égard de certains films qui, justement, me paraissent être des insultes ou une dégradation de cet art. Mes colères naissent en fait de l'amour que j'ai pour le cinéma, jamais séparable d'un savoir, d'une culture. D'ailleurs, pour nourrir ma réflexion sur le cinéma — et peut-être même pour nourrir le cinéma —, il m'a toujours semblé qu'il fallait chercher ailleurs, dans des lectures, dans ce qui se passe dans la société, pour mieux comprendre ce que les films ont à me livrer.

— M.-C. LOISELLE: Ce que disait Gérard à propos de *Romance* révèle bien une des causes importantes de cette déconsidération du cinéma comme art. Quand je disais que le rôle de la critique est de mettre en lumière l'imaginaire singulier, unique, des cinéastes — comme véhicule aussi d'une pensée —, on voit comment cet imaginaire personnel est sans cesse incorporé, englouti dans un vaste imaginaire collectif où les films se trouvent réduits à leurs thèmes: la sexualité, le couple, le sida, la famille monoparentale ou reconstituée, etc. Les spectateurs comme la plupart des critiques, des commentateurs ne voient plus du film que la part où ils se reconnaissent ou reconnaissent une réalité sociale familière. Ils évacuent totalement l'auteur pour n'y chercher qu'eux-mêmes. Et c'est une des facilités dans lesquelles tombe la critique au moment de festivals comme celui de Cannes: celui de voir les films à la lumière des thématiques.

J. CHABOT: *Sur quoi votre travail bute-t-il, sur quoi se défait-il, achoppe-t-il? Vous avez parlé d'inculture, de consensus. J'aimerais savoir quel écueil le rend le plus complexe?*

— G. MARSOLAIS: D'un côté, je crois qu'on est tous conscients de l'urgence de réhabiliter le discours critique. Mais ça nous amène aussi à se demander à qui on s'adresse et pourquoi on fait ce travail. J'évoquais le fait que pour les gens de notre génération, voir un film était quelque chose d'extrêmement important, qui venait nous chercher jusqu'aux tripes, et je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui le cinéma joue ce rôle-là. Il est donc clair qu'il existe un décalage entre notre discours et les gens que nous souhaitons éclairer. L'autre aspect extrêmement important auquel Gérard faisait référence, c'est celui



Pourquoi ce film a-t-il été fait? A-t-il sa propre raison d'être ou du moins une nécessité plus grande que le cortège de réalisations indifférenciées qui défile dans une année? Comme le commentaire ne s'attache pas à ces questions, comme il n'y a pas d'idées qui le fondent, tout diffèrent se règle par un «Tu as ton opinion, j'ai la mienne». Il n'y a alors plus de débats possibles.

Marie-Claude Loiseau

de la concentration des pouvoirs absolument effrayante à laquelle on assiste, avec la mondialisation, mais aussi la conjonction des médias électroniques et des journaux. Dans ce contexte, on peut se demander comment les critiques vont parvenir à préserver leur liberté, leur intégrité, sachant très bien que leurs patrons sont aussi impliqués dans le film, depuis sa préproduction jusqu'à sa diffusion... Ça devient absolument ahurissant. La question à se poser aujourd'hui n'est alors plus tellement celle qui a lancé la discussion: à qui on veut faire plaisir, mais une question beaucoup plus existentielle qui est de savoir à qui on s'adresse et pourquoi.

Mais pour faire suite à ce que je disais, je me demande comment Marco par exemple, qui fait partie de la plus jeune génération de la revue, reçoit un film aujourd'hui. Est-ce que ce qu'il va chercher en lui vient d'aussi loin que ce que j'évoquais tout à l'heure?

— M. DE BLOIS: Il est certain que lorsque je regarde certains films des années 60, comme ceux de Perrault par exemple, je trouve ça éblouissant et, en même temps, je ne peux m'empêcher d'éprouver, non pas une nostalgie puisque je n'ai pas connu cette époque, mais quelque chose comme une profonde tristesse, parce que ce type de regard posé sur une société, sur un monde, sur un peuple, on a beau le chercher aujourd'hui dans les films, on ne le trouve plus. C'est plutôt pour moi un plaisir solitaire, parce qu'il n'y a plus le grand effet rassembleur de ce temps-là. Quand je regarde aujourd'hui les films de cinéastes qu'on nous vend avant tout comme des jeunes, qui deviennent une sorte de jeunesse fabriquée et patentée,

je vois un cinéma — on a employé à la revue toutes sortes de mots pour le caractériser — ou bien autarcique, ou bien anémique ou encore autiste. C'est un cinéma qui me désespère comme critique, parce que ce phénomène dépasse le cinéma, il est un trait de société: cette impossibilité de regarder le monde, d'avoir un point de vue sur lui. En plus, on a souvent l'impression que le cinéma au Québec est devenu une espèce de vitrine où chacun a été appelé à performer. L'acteur se démène, il crache, les cheveux tout croches: «Cool! C'est bon!» Le son au bout: «C'est "crisse", c'est choc!» L'image: «Aye, le beau coucher de soleil! C'est chaud, c'est *clean*, c'est *sharp*!» La musique: «Allez, à fond la caisse!» Le montage: on coupe, on coupe: «Hé, que c'est bien monté!»

— J. P. LEFEBVRE: Et ça donne le film assommant par excellence!

— M. DE BLOIS: Et pourtant, ça va marcher auprès de la plupart des critiques! Le cinéma comme art de masse a donné une image aux gens qui n'est plus celle d'une œuvre d'art. On s'aperçoit même que le mot «art» est tabou en cinéma et lorsque qu'on l'emploie, on se fait regarder sourire en coin en pensant: «Mon Dieu, quel exalté!»

— G. GRUGEAU: Dans la mesure où la critique est un acte de résistance, je ne la vois pas sous un aspect générationnel. Je considère qu'à partir du moment où on devient critique au sein d'une revue spécialisée comme la nôtre, c'est qu'on a fait un travail sur la mémoire du cinéma, que l'on est en rapport avec le monde, que l'on sait que la critique est là, comme acte créateur, pour établir des liens, pour révéler le sens des œuvres.

— C. RACINE: Je dirais que ce qu'il y a de plus frustrant, c'est de voir qu'il y a à Montréal peut-être trois, quatre personnes qui ont un pouvoir absolu, un droit de vie ou de mort sur les films, et peuvent consacrer un réalisateur qui deviendra ensuite une vedette, et qui pourra tourner film sur film. Je pense en particulier à un animateur radiophonique du matin à Radio-Canada sans lequel un cinéaste comme Binamé n'aurait probablement pas acquis la reconnaissance surfaite qu'il a aujourd'hui.

— M.-C. LOISELLE: C'est clair qu'aujourd'hui, c'est le commentaire qui décide de la vie d'un film et, même dans les meilleurs cas, il leur fait la vie courte. Mais le pire est de constater que ces commentaires reposent souvent sur rien, sur aucune conviction. On distribue ses points: bons comédiens, belles images, scénario moyen, mais film tout compte fait agréable, sans que ces considérations soient portées par aucun sentiment de nécessité. Pourquoi ce film a-t-il été fait? A-t-il sa propre raison d'être ou du moins une nécessité plus grande que le cortège de réalisations indifférenciées qui défile dans une année? Comme le commentaire ne s'attache pas à ces questions, comme il n'y a pas d'idées qui le fondent, tout différend se règle par un «Tu as ton opinion, j'ai la mienne». Il n'y a alors plus de débats possibles.

— J. P. LEFEBVRE: Je me rappelle que la personne dont on vient de parler a dit, au moment où *L'argent* de Bresson avait été présenté, que ce film est une horreur et qu'il faudrait interdire à ce cinéaste de faire des films — il a d'ailleurs dit la même chose à mon sujet... (*rires*) Or, j'ai moi-même présenté *L'argent* à mes étudiants à Concordia il y a deux semaines. Catastrophe! Même réaction:

«C'est plate!» «Pourquoi faire un film tout croche comme ça?» «Pourquoi la voix n'est pas postsynchronisée comme il faut?»... Je discutais ensuite avec Micheline Lanctôt, qui enseigne aussi à Concordia, et nous avons constaté tous les deux qu'il n'y a rien, absolument rien qui marche à part des films comme *Breaking the Waves* et *Celebration*. Les jeunes souffrent du syndrome de la «génération Gap» et le fossé qui se creuse est entre autres causé par la télévisonite qui sévit, mais aussi par la surabondance des images.

— A. ROY: Dans ta question, Jean, tu parlais de «buter» sur quelque chose. Or, je dirais qu'on bute mais qu'on rebondit aussi. Personnellement, je bute avant tout sur ma propre peur: celle que le cinéma ne soit plus nécessaire, ni à moi, ni aux autres. J'ai peur aussi de moi-même, de ne plus m'intéresser au cinéma.

— M.-C. LOISELLE: Mais est-ce qu'on n'est pas tous un peu dans cette situation-là ?

— A. ROY: Quand Jean Pierre disait que ses étudiants ne trouvent plus que *L'argent* est un film intéressant, eh bien, c'est là que ma peur me nourrit pour que je puisse encore défendre un tel film!

— M.-C. LOISELLE: Quand on vient de voir un grand film, l'envie de partager cet éblouissement prend le dessus. Surtout lorsqu'on se retrouve souvent à dix ou quinze devant les plus grands, tout ce qu'on peut faire pour combattre le découragement, c'est de prendre son stylo et d'écrire.

— C. RACINE: Il y a eu par exemple à peu près vingt-cinq personnes sur deux séances pour voir un grand film comme celui de Richard Dindo, *Genet à Chatila*, dans un événement déjà extrêmement marginal en soi comme les Rencontres du documentaire. L'attachée de presse semblait même surprise qu'on veuille des photos de ce film-là. Par contre, un autre film à ce même événement a fait salle comble parce que les commentateurs en ont parlé comme étant drôle, amusant. Mais où est le relais pour les grandes œuvres?

— J. P. LEFEBVRE: Mais c'est à vous d'assumer ce relais-là. Il y a trois revues sur papier glacé à Montréal, ce qui est quand même un phénomène assez rare. Je ne crois même pas qu'il y a l'équivalent en France, si on compare en proportion. Et il aurait de quoi étendre un débat idéologique, philosophique, esthétique.

— A. ROY: Il faut savoir que sur ces trois revues, il y en a une qui est soutenue par un organisme, une autre qui a aussi été longtemps soutenue par un autre organisme catholique et qui continue encore un peu sur sa lancée sans trouver véritablement de nécessité dans la distribution des revues.

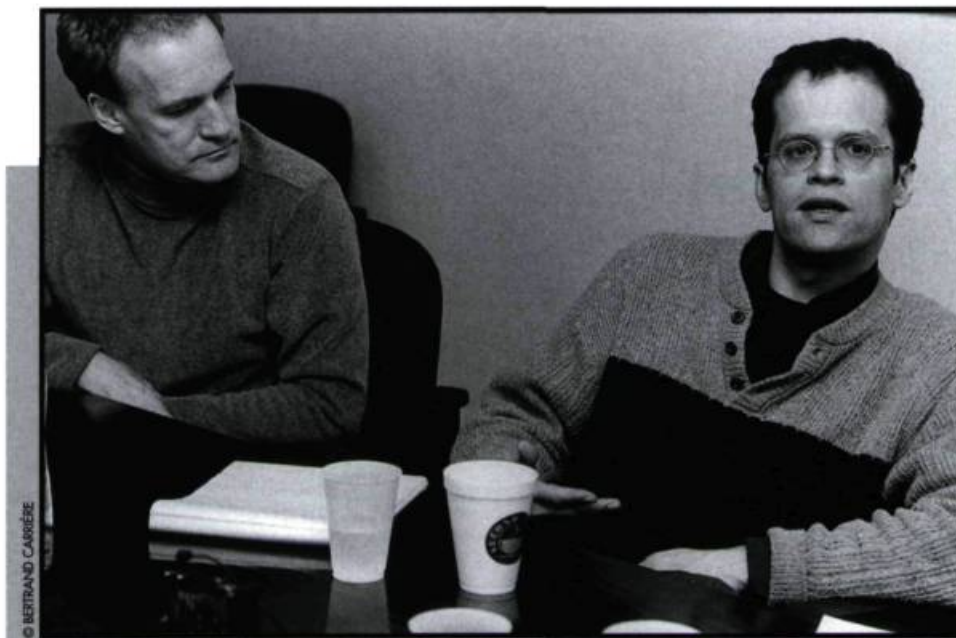
— G. MARSOLAIS: Mais si on compare la situation en France et ici, outre les revues, il y a là-bas au moins six émissions de radio qui portent sur le cinéma. Certaines évidemment sont grand public, comme sur RTL, mais il y en a d'autres de type cinéphilique, et même de très pointues, comme sur France Culture. Il y a quand même là une vie intéressante et l'occasion de provoquer des débats critiques, un retour ou une réflexion sur les films. Comme ici il n'y a pratiquement rien, ni à la télévision, où on n'entend que du potinage, ni à la radio, à part ce que fait Francine Laurendeau, c'est un peu normal que les gens qui veulent discuter se retrouvent dans les trois revues — et encore là, il faut distinguer les niveaux d'approche... Mais il est certain que la télévision et la radio ici ne jouent absolument

pas leur rôle, Radio-Canada et Télé-Québec en premier lieu, où il devrait y avoir la possibilité d'organiser des tables rondes, des débats. Sur ce plan, c'est désespérant!

M.-C. LOISELLE: On a beau aussi vouloir lancer une réflexion, des débats, au moment où se met en place chaque numéro ou encore lorsque j'écris un texte, il y a une question qui me préoccupe toujours. Je me dis: c'est bien d'être lu, mais est-ce que je suis, est-ce que nous sommes compris, dans ce qu'on défend à *24 images*? Dans la mesure où l'existence d'une œuvre, comme d'un texte, dépend de la qualité du regard qu'on pose sur elle, il peut alors y avoir mille personnes qui voient un film, qui s'intéressent à un texte, mais s'il n'y en a que trois qui le comprennent... Je mets tellement de minutie à choisir le sens de chaque mot, la manière de dire, de faire passer une idée dans toutes ses facettes, que je suis toujours préoccupée par la proportion de lecteurs qui sauront véritablement lire ce que j'y ai mis.

J. CHABOT: *Quel est l'essentiel du travail de la critique? Le jugement, l'information, la découverte ou alors le relais? Il y a des films de Perrault, comme ceux du cycle abitibien par exemple, qui, à l'époque, ont été vus par mille personnes, pas beaucoup plus. Et aujourd'hui, ces films-là restent vivants. C'est donc qu'un relais a été assumé. Est-ce que c'est cette partie du travail qui est essentielle, ou alors celle de la découverte, que tu as aussi évoquée tout à l'heure en disant que lorsque tu te sens interpellée par quelque chose, il faut que tu lui fasses écho, pour essayer de comprendre ce qui te travaille là-dedans?*

— M.-C. LOISELLE: En fait, je crois que ce qui importe est d'amener des gens à revoir un film; dans le sens premier du terme, mais de l'amener aussi vers une lecture différente du film. Il m'arrive parfois, en lisant un texte sur une œuvre, d'être bousculée par l'auteur de ce texte, qui a réussi à faire ressortir quelque chose que je pouvais avoir deviné, intuitionné, mais sans l'avoir saisi assez clairement pour le formuler par des mots. Je crois que c'est finalement ça le principal pour moi: arriver à mettre des mots sur ce qui est quelquefois l'indicible. Cela arrive plus souvent avec les meilleurs films, qui se donnent toujours moins facilement, mais ce peut être vrai également d'une colère contre un film, contre un phénomène, qu'il faut savoir aussi mettre en mots.



André Roy et Marco de Blois.

Un des dangers qui guettent aussi la critique, c'est celui de la surconsommation et de la surproduction [...] Je ne suis pas convaincu que cette situation n'entraîne pas chez les critiques des quotidiens une certaine forme d'impatience face à des films qui demandent un peu plus de temps, qui exigent une plus grande disponibilité.

Marco de Blois

— G. GRUGEAU: Je crois que c'est là toute la difficulté de l'exercice. On part toujours d'émotions, d'intuitions, mais c'est d'arriver à dépasser ce stade-là et, d'une certaine façon, de faire prévaloir l'intellect sur l'affect, qui est important. Parce qu'on apprend aussi avec le temps qu'il faut se méfier des émotions. Certains films peuvent être extrêmement perturbants, venir nous chercher au moment où on les voit, mais avec le recul, et la possibilité que l'on a dans une revue d'aller les revoir (car je vois toujours un film deux fois avant d'en faire la critique), mon point de vue peut changer. Et pour moi, cela demeure toujours une difficulté et un défi de faire la jonction entre ces deux aspects, de trouver le juste milieu entre l'émotion et la réflexion, qui me permet de comprendre ce qui est en jeu dans le film.

— M.-C. LOISELLE: C'est d'arriver en fait à dépasser le niveau de l'impulsion, qui gouverne toute ladite «critique», ou plutôt le commentaire, sur le cinéma aujourd'hui: le feeling, comme on l'appelle, qui est purement et simplement de l'ordre du réflexe. Le jugement est aujourd'hui impulsif.

— M. DE BLOIS: Mais l'émotion est quand même déterminante. Quand je vois un Ken Loach par exemple, je suis porté par un sentiment de désarroi...

— M.-C. LOISELLE: Dans le cas d'un film de Loach, ce sentiment a de bonnes chances de persister bien au-delà de la durée du film, et alors il s'agit d'analyser ce désarroi pour donner un prolongement à ce film; mais dans d'autres cas, il ne reste rien après une semaine, et parfois même le lendemain.

On apprend aussi avec le temps qu'il faut se méfier des émotions. Certains films peuvent être extrêmement perturbants, venir nous chercher au moment où on les voit, mais avec le recul, et la possibilité que l'on a dans une revue d'aller les revoir, [...] mon point de vue peut changer.

Gérard Grugeau



© BERTRAND CARRÈRE

— A. ROY: Moi, je dirais que la critique est antitotalitaire, c'est-à-dire qu'elle va contre les consensus, le sens commun, le sentimentalisme. Le sens du mot critique, c'est «remettre en question». Donc, on remet en question le film, mais on se remet aussi soi-même en question — ce que le film nous amène à faire. Je me méfie toujours des films qui vont droit à l'estomac et je me souviens d'avoir dit à deux, trois personnes, qui ont trouvé épouvantable que je dise une telle chose: que le public a toujours tort. Toute l'histoire de l'art et de la littérature est là pour en témoigner — et j'inclus aussi l'élite là-dedans. On constate qu'au XVIII^e siècle, on a préféré Salieri à Mozart, qu'à la fin du XIX^e siècle, on estimait les peintres pompiers plutôt que les impressionnistes, et cela a toujours été ainsi. Et c'est pourquoi il faut toujours essayer d'aller voir derrière l'image, contre le sens commun. C'est précisément le rôle de la critique de constamment interroger, afin que le lecteur soit un peu ébranlé dans ses positions en la lisant.

— M.-C. LOISELLE: Cela rejoint aussi l'avis de Truffaut qui disait que le pire ennemi d'un film, c'est le public, dont il faut vaincre la passivité.

— A. ROY: Oui, la passivité, le consensus, tout ce qui mène à la paresse de l'esprit.

— C. RACINE: C'est sûr qu'à la revue on ne parle pas du cinéma au sens large, mais d'un certain cinéma, et celui qu'on défend est vu généralement par très peu de gens. Il n'y a qu'un film cette année qui a eu la chance de bénéficier d'un effet d'entraînement ciné-

philique, un seul, c'est le film d'Almodovar, *Tout sur ma mère*. C'est probablement, dans bien des cas, le seul que plusieurs ont vu dans l'année. Il y a de moins en moins de place pour la diversité parce que les gens, même les cinéphiles, vont voir peu de films.

— M. DE BLOIS: Il faut se rappeler aussi l'effet Cannes qui a été absolument délirant l'an dernier, avec toute cette controverse totalement absurde et non avenue entre le film d'Almodovar et celui de Dumont, *L'humanité*. Il y a eu un consensus rapide et mou qui s'est établi sur Almodovar. Les critiques qui étaient à Cannes ont réellement décrété que le Dumont, c'était de la merde, et c'est fini, on n'en parle plus.

— G. GRUGEAU: Mais justement, je trouve qu'il y a quelque chose d'assez symptomatique dans cette bataille qui a eu lieu au sujet des films d'Almodovar et de Dumont. Dumont nous renvoie à l'image du monde aujourd'hui; il s'interroge sur le monde dans lequel nous vivons, et le film ne s'appelle pas *L'humanité* pour

rien. Il renvoie aussi à une image du monde que les gens ne *peuvent* plus ou ne *veulent* plus voir. De ce point de vue, j'ai l'impression que la réception du film de Dumont est révélatrice de ce qui reste d'humanité en chacun de nous.

— A. ROY: On peut évidemment, dans bien des cas, être inquiet par le succès d'un film, mais, en même temps, il ne faut pas oublier, quand on regarde l'histoire du cinéma, qu'il y a certains films de Hitchcock par exemple, qui ont eu énormément de succès, comme *Psycho* ou *Vertigo*, et qui demeurent, encore aujourd'hui, de grandes œuvres. Mais le problème, c'est qu'il y a une sorte de perversion dans la critique, qui est d'opposer des films à d'autres films. Et c'est comme ça qu'à cause de *Tout sur ma mère*, on a refusé *L'humanité*. Ce film a ses propres exigences, en plus d'être un deuxième film, alors qu'on est habitué à l'univers d'Almodovar dont on a déjà vu beaucoup de films, donc on sait comment ils fonctionnent. Et c'est là qu'on se rend compte que les critiques à Cannes ne sont pas très exigeants à l'égard du cinéma.

— M.-C. LOISELLE: Oui, mais pourquoi? C'est que les critiques — comme la plus grande part du public — ne regardent pas les films. Ils voient simplement des films, mais sans la part d'implication active que demande le fait de regarder.

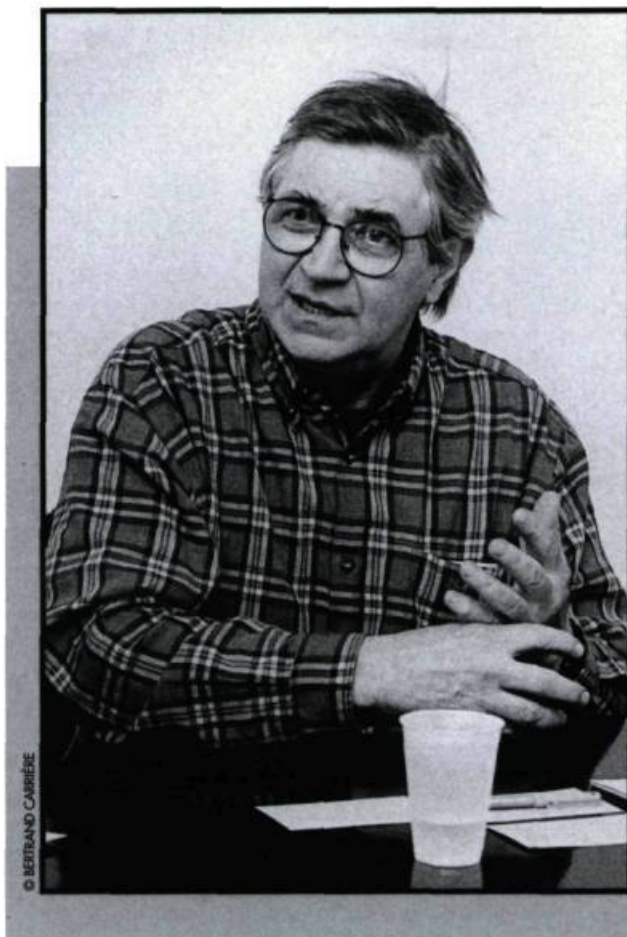
J. P. LEFEBVRE: *Quand vous vous retrouvez devant un film, il vous faut combien de temps pour que vous sachiez si vous allez entrer dans le film ou non, aimer ou pas? Moi, personnellement, au bout de deux*

minutes je sais exactement où je m'en vais. Qu'est-ce qui vous indique quel sera votre rapport au film?

— M.-C. LOISELLE: C'est rare en effet que les deux premières minutes trompent par rapport à ce que sera le film, mais je me donne quand même une demi-heure pour être sûre que j'ai vu juste. Il y a un ton qui est donné dès le début, et bien souvent par la bande sonore. Une ouverture qui cherche à plaquer le spectateur sur son fauteuil en dit long sur le film et trahit presque toujours le regard que le cinéaste pose sur le monde. Le film va me tirer vers lui par contre si, dès les tout premiers plans, il possède une part d'énigme, qui vient me déstabiliser. D'après moi, les films réellement dignes d'intérêt renferment cette part d'énigme — et les plus grands, eux, sont des énigmes.

— G. GRUGEAU: Moi aussi, de plus en plus, dès les premières minutes, par l'esthétique du plan notamment, je vois si le cinéaste a une proposition forte à offrir. Il y a souvent dans un film comme une scène d'exposition qui, d'une certaine façon, est programmatique de l'ensemble du film, et on voit déjà s'il y a un véritable regard, une signature, une écriture personnelle. Prenons un film comme *L'humanité*, dont on parlait: une fois le film terminé, on constate la rigueur de l'œuvre que déjà la première séquence annonçait en nous indiquant le parcours que le personnage va faire, ce personnage que l'on voit traverser le paysage et qui, à un moment donné, se retrouve dans la terre, la boue. Cette œuvre est cohérente d'un bout à l'autre.

— M. DE BLOIS: Un des dangers qui guettent aussi la critique — quoique nous, écrivant pour une revue trimestrielle, nous sommes relativement choyés —, c'est celui de la surconsommation et de la surproduction, si on pense aux critiques qui doivent parfois voir deux films en projection de presse la même journée et ensuite produire leurs textes pour le lendemain ou le surlendemain. Eux se défendent que ce soit un problème, mais il y a quand même une limite à la capacité d'assimilation et de production, et je ne suis pas convaincu que cette situation n'entraîne pas chez eux une certaine forme d'impatience face à des films qui demandent un peu plus de temps, qui exigent une plus grande disponibilité. Par contre, il y a un moment où on se retrouve tous dans cette situation, c'est au moment des festivals. Lors de mes premiers festivals, je voyais souvent six films par jour, mais à un moment donné, ça m'a semblé impossible. Il y a aussi dans ces événements tout le babillage et le tapage autour des films: «As-tu vu cela?» «Ça c'est pas mal», «Va voir celui-là...» Ça devient un vrai cauchemar... À



© BERTRAND CARRIÈRE

Vous avez répété plusieurs fois un mot qui est la clef de tout: le temps, le manque de temps. C'est toute notre civilisation qui est en choc, parce qu'on manque de temps pour tout. Et sûrement que nous, en tant que cinéastes, notre plus grande frustration quand on a travaillé cinq ans sur un film, c'est de voir ces cinq années démolies en cinq minutes. [...] Au moins, le respect que l'on demande, c'est celui de prendre le temps de regarder notre film.

Jean Pierre Lefebvre

force de consommer les films comme des peanuts, ça finit par agir sur la capacité d'assimilation.

— G. MARSOLAI: Là-dessus, je ne suis pas d'accord. Quand tu vas à un festival, tu dois développer une sorte de gymnastique, vivre un peu comme un sauvage et devenir sourd à tout ce babillage. Le moment des festivals est quand même fertile, dans la mesure où il y a un choc, une confrontation d'œuvres diverses, qui donne le pouls de la production actuelle — en autant que le festival est représentatif.

— M.-C. LOISELLE: Mais les plus grands parmi tous ces films, ou encore les plus exigeants, as-tu l'impression d'avoir été dans les meilleures dispositions pour les regarder vraiment? Pendant quelques années dans les festivals, j'ai vu moi aussi cinq films par jour, mais si, par malheur, le grand film arrivait le dernier de la journée, je le voyais, je l'appréciais dans une certaine mesure, mais sans avoir la même capacité d'attention que si c'était le premier. Je n'accepterais pas d'ailleurs d'écrire sur un film vu dans ces conditions.

— M. DE BLOIS: Je me souviens du choc de la découverte d'un grand cinéaste — qui a malheureusement mal tourné par la suite —, Kieslowski, avec *Tu ne tueras point*. Je suis allé voir ensuite les trois autres films inscrits à mon horaire ce jour-là, mais j'étais incapable de les regarder. Maintenant, quand je vois une œuvre forte, qui me brasse, je me retire. Et je pense que c'est essentiel dans un travail qui appelle à réfléchir sur les films.

— A. ROY: Je crois moi aussi qu'il faut se donner du temps. C'est très important et probablement que la critique des quotidiens souffre de ce manque de temps — et de connaissances sans doute également.

— G. MARSOLAIS: Dans une revue, on peut vraiment choisir de parler de ce dont on a envie, tandis que dans un quotidien — et tu parlais, André, du consensus tout à l'heure —, les critiques doivent rejoindre le consensus du soi-disant lectorat: le grand public.

— C. RACINE: C'est parce qu'ils le veulent bien...

— G. MARSOLAIS: Attention, c'est plus vicieux que ça! Je parlais de la concentration du pouvoir entre les médias... Il n'y a pas nécessairement quelqu'un au journal qui va aller voir le journaliste en question ou le chef de pupitre pour lui dire: «On ne mettra plus de publicité dans votre journal», mais il peut très bien, au détour d'une conversation, dire: «Écoute, ton critique, il nous écœure pas mal». Il y a eu des précédents de ce type-là, et il est clair que les critiques des quotidiens sont soumis à des pressions inouïes. Et là, je ne parle pas de la séduction dont on use à leur égard lorsqu'ils participent à des voyages éclairs, après quoi ils font une première page (une page de publicité) avec un film qu'ils n'ont même pas vu!

— J. P. LEFEBVRE: Ça, ce sont les critiques génériquement modifiés par l'industrie!

— A. ROY: Il y a aussi beaucoup de paresse et de laisser-aller. Quand tu étais au *Devoir*, Jean, à la fin des années 60, il n'était question que d'un ou deux films, c'est tout. Aujourd'hui, dans le même journal, il y a six ou sept critiques, toutes à peu près de la même longueur, quels que soient les films, qui sont tous mis sur le même pied. On demande aux journalistes de parler de tous les films, parce que les distributeurs ont payé de la publicité dans le journal.

J. P. LEFEBVRE: Vous avez répété plusieurs fois un mot qui est la clef de tout: le temps, le manque de temps. C'est toute notre civilisation qui est en choc, parce qu'on manque de temps pour tout. Et sûrement que nous, en tant que cinéastes, notre plus grande frustration quand on a travaillé cinq ans sur un film, c'est de voir ces cinq années démolies en cinq minutes. Que le film soit mauvais ou non, objectivement, c'est de la barbarie pure! C'est vraiment insupportable! Au moins, le respect que l'on demande, c'est celui de prendre le temps de regarder notre film.

— J. CHABOT: Mais on a tous une attitude défensive, et on a tous extraordinairement peur du cinéma! Évidemment, plus on monte dans l'échelle des institutions, plus cette peur-là augmente. Buñuel l'avait très bien formulé en disant: On n'aurait pas idée de la puissance du cinéma, si on ne considérait pas la quantité de gens qui sont là pour en contrôler l'accès. Un des meilleurs exemples de ce que la critique peut faire, c'est François-Marc Gagnon qui me l'a donné. Je me rappelle avoir été absolument perplexé en voyant la grande murale que Riopelle a peinte à l'aérosol, qui s'appelle *Hommage à Rosa Luxembourg*. J'ai pensé: «Là, je débarque». Je ne voyais absolument rien là-dedans. Et François-Marc Gagnon a tenu un discours complet sur cette œuvre, et je suis tombé à la renverse. Je me suis dit: «C'est vrai. Je comprends!» Tout à coup, ma perception venait de changer complètement, je n'avais plus peur de ce que

je voyais. Est-ce qu'il y aurait, de façon semblable, des portes que l'on n'aurait pas ouvertes par rapport au cinéma québécois tel qu'il s'est manifesté dans les années 90, ou est-ce une chose impossible parce qu'il n'y a pas de ces zones opaques qu'on pourrait éclairer, qu'il n'y a plus de portes à ouvrir? Donnons un exemple bien précis: je viens de voir *Les boys II* et je remarque que dans ce film, ce n'est pas un grand maigre qui joue le rôle du héros et du séducteur; on ne voit plus ça! C'est le petit gros et son père, ce qui est une tendance fondamentale du cinéma québécois depuis *Le déclin de l'empire américain*. Mais par quel bout prendre une tel phénomène? Est-ce qu'il y a un certain nombre de choses qui auraient dû être dites sur le cinéma québécois des dernières années et qui ne l'ont pas été?

— C. RACINE: Je crois que c'est aussi important de parler de ce qui se fait d'intéressant dans le cinéma québécois: des films que vous faites, des films que font Lucie Lambert, L'Espérance, Giguère, Tana, Leduc, Morin et d'autres. Il y a par contre des choses inquiétantes dont je crois qu'il est fondamental de parler, comme par exemple le repli des cinéastes, qui ne sont plus solidaires devant l'immense machine industrielle qui les écrase.

— J. P. LEFEBVRE: On est constamment en situation de repli, parce qu'à toutes les deux semaines on se dit «C'est fini, je ne veux plus me faire écœurer, je ne veux plus négocier avec untel.» Puis, c'est pas long qu'on se rappelle avoir mis au monde ce cinéma-là parce qu'on y croyait, avoir eu tellement de plaisir à le faire...

— J. CHABOT: Je remets en question l'utilité de ne parler que des bons films. Je pense qu'un des textes majeurs de toute l'histoire du cinéma québécois fut, à l'époque d'*Objectif*, «L'équipe française souffre-t-elle de rouchéole?» où chacun des réalisateurs de l'époque se trouvait pointé du doigt. Il n'y a pas un texte qui a mis en cause l'équipe française de l'ONF depuis ce moment-là, alors que ce serait certainement une bonne chose, y compris pour les gens de l'ONF, que des réévaluations de ce type-là soient faites actuellement. Il faut absolument changer la manière de parler du cinéma québécois. On se trouve un peu comme dans une fusée qui aurait lâché un certain nombre d'étages qui sont tombés dans l'océan et, à cette étape, la nécessité d'avoir une vue globale et des perspectives historiques, bien que ce soit une chose très difficile, s'impose plus que jamais.

— J. P. LEFEBVRE: À cause de cet éditorial, «L'équipe française souffre-t-elle de rouchéole?» que j'avais écrit avec Jean-Claude Pilon, il y a encore des gens qui, quand ils sont soûls, veulent me tuer. C'est vrai qu'aujourd'hui tout le monde a les fesses serrées à l'ONF et ça prendrait vraiment un autre fou comme Jacques Bobet pour ranimer l'institution. C'est évident qu'il y a des choses qui doivent être dites. Je pense que les cinéastes et un certain public ont besoin qu'on déroule le tapis devant eux en disant: «Regardez, voilà où on a déjà marché et où on en est aujourd'hui». Quand je vois les films de Giguère ou le travail qu'il fait pour d'autres, je me dis que c'est inouï; c'est vraiment la plus grande pureté qui reste des fondations de notre cinéma. Mais ça ne fera pas les premières pages de la presse.

— A. ROY: Si on suit les douze dernières années de la revue, à travers les éditoriaux et certaines critiques de films, je crois qu'on

peut assez clairement identifier les symptômes dont souffre le cinéma québécois.

— G. GRUGEAU: Il y a une volonté de mise en perspective dans la ligne éditoriale même.

— J. CHABOT: Mais vous n'avez pas à vous justifier. On ne vous reproche rien, on parle d'une situation générale.

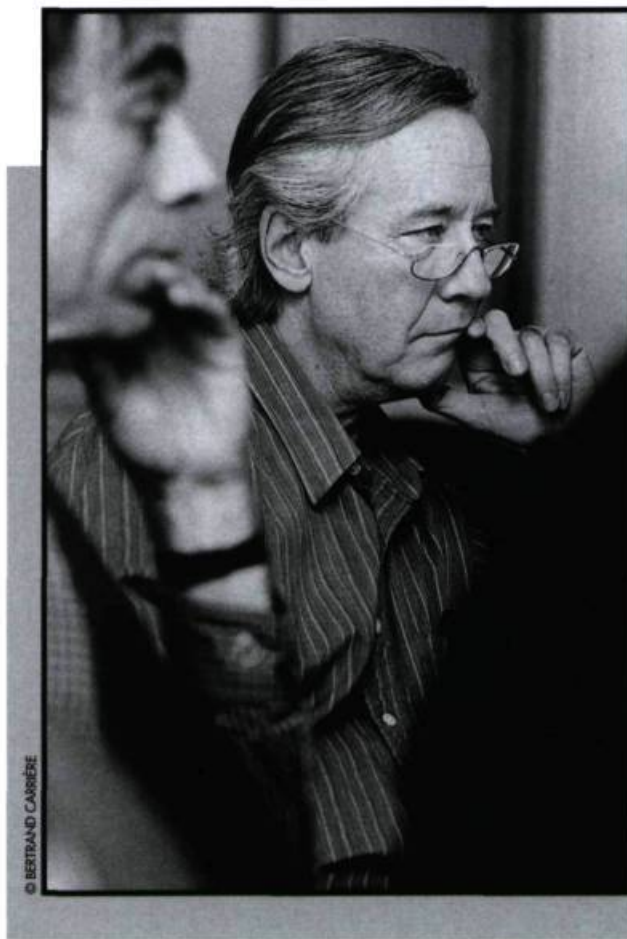
— G. GRUGEAU: Lorsque j'ai dressé le bilan d'une année de cinéma au Québec, en 1998, l'exercice avait été pour moi très enrichissant, mais en même temps c'est très exigeant d'arriver à voir d'abord d'où l'on vient et ensuite d'essayer de comprendre comment les liens se tissent entre les différentes générations de créateurs. Ainsi, des gens comme Lucie Lambert et Sylvain L'Espérance continuent dans la suite du cinéma direct, mais aujourd'hui l'acte de voir est tellement discrédité qu'on a l'impression que ces cinéastes-là, on ne les voit plus. Il est assez fascinant de regarder comment le cinéma québécois s'exprime chez les nouvelles générations, parce qu'on y trouve des tendances complètement antagonistes. Mais ce trait n'est évidemment pas propre au cinéma d'ici.

— A. ROY: J'essaie toujours d'ouvrir le cinéma québécois à ce qui se fait ailleurs, de l'inscrire dans le cinéma mondial, à l'intérieur duquel j'ai toujours plutôt défendu les courants minoritaires.

— G. MARSOLAIS: Le danger des Rendez-vous du cinéma québécois, c'est un peu celui-là: le côté ghetto où on ne voit que nos propres films. Si on considérait un peu plus notre cinéma par rapport à ce qui se fait ailleurs, ça aiderait peut-être à remonter la pente, parce qu'il est clair que nous sommes dans un creux en ce moment. Une chose qui m'apparaît fondamentale aussi, c'est de ne pas changer de critères lorsqu'on aborde un film québécois.

— C. RACINE: Des questions qui doivent aussi être abordées lorsqu'on réfléchit sur ce que devient notre cinéma, c'est la manière dont les cinéastes se sont sabordés pour faire partie d'une association où on ne parle plus de cinéma mais de production audiovisuelle. Les cinéastes ne s'aident pas eux-mêmes là-dedans. Ne vaut-il pas mieux être marginal et préserver ce qu'on est, que de se fondre avec les autres et ne plus pouvoir parler de soi, se défendre?

— J. P. LEFEBVRE: Peut-être que d'analyser une telle chose pourrait aider certains cinéastes à avoir une vision plus claire, donc à prendre des positions plus claires. Mais c'est extrêmement difficile de bouger actuellement comme cinéaste; si un cinéaste n'est pas marginal et ne travaille pas en Super 8, dès qu'il veut faire un film qui coûte plus que 10 000 \$, je vous jure que les intervenants sont



© BERTRAND CARRIÈRE

En France, il y a au moins six émissions de radio qui portent sur le cinéma [...] et même de très pointues, comme sur France Culture. Il y a quand même là une vie intéressante et l'occasion de provoquer des débats critiques, un retour ou une réflexion sur les films [...] il est certain que la télévision et la radio ici ne jouent absolument pas leur rôle, Radio-Canada et Télé-Québec en premier lieu, où il devrait y avoir la possibilité d'organiser des tables rondes, des débats. Sur ce plan, c'est désespérant!

Gilles Marsolais

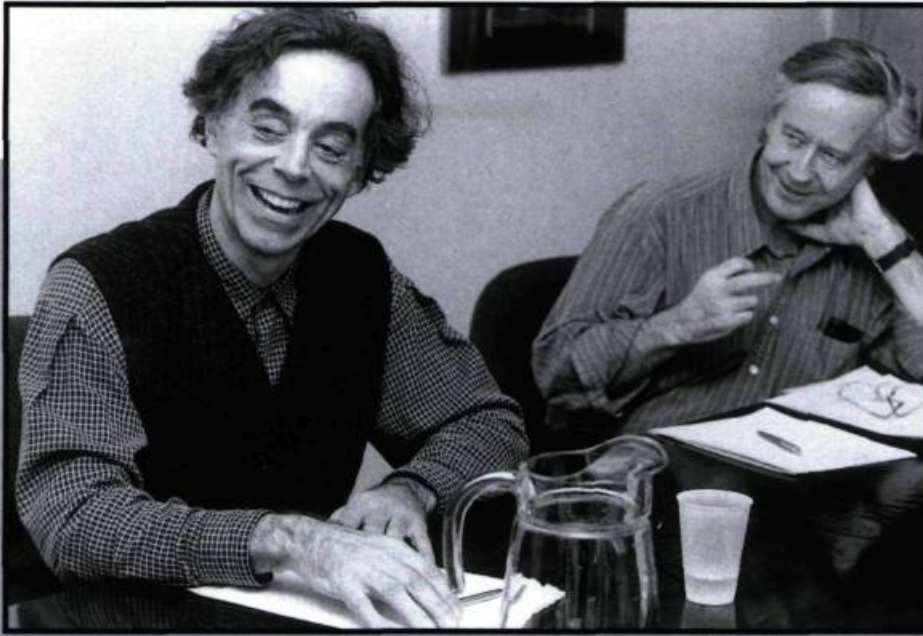
nombreux... et les concurrents aussi. Moi, je sais très bien que si j'avais entre quinze et vingt ans aujourd'hui, le cinéma est le dernier moyen d'expression que je choisirais. Celui qui se fait en ce moment c'est l'exemple du pire qui peut arriver, l'assimilation. Pour moi, c'est aussi mauvais que la vague des films nationalistes des années 40-50, comme *Tit-coq*. Entre *Le curé de village* et *Les boys*, on a changé de religion et c'est tout.

— M.-C. LOISELLE: Pour moi, la nouvelle religion, ce n'est pas *Les boys*, mais plutôt *Le cœur au poing*, *La beauté de Pandore* ou *2 secondes*: des films qui, sous des prétentions de cinéma d'auteur, abrutissent le spectateur.

— J. P. LEFEBVRE: Je suis bien d'accord...!

— A. ROY: Quand on considère la situation du cinéma québécois on a l'impression d'être dans un cul-de-sac et qu'il n'y a pas d'alternative à la situation actuelle. En tant que spectateur, j'attends des œuvres qui vont venir me parler et j'ai l'impression que je vais en avoir de moins en moins. Ça, ça me désespère! Je ne sais pas ce qui s'est passé à un moment donné dans l'histoire du cinéma québécois, mais les cinéastes semblent avoir abandonné leur propre pouvoir pour le remettre à quelqu'un d'autre.

— J. CHABOT: Oui, les cinéastes ont leur part de culpabilité, c'est absolument certain et c'est un très gros problème, et en même temps, ce n'est pas innocent si j'évoque «L'équipe française souffre-t-elle de rouchéole?» Si pendant vingt ans l'équipe française de l'ONF n'a pas été interpellée par les critiques, c'est un des facteurs déter-



Claude Racine et Gilles Marsolais.

Mais c'est aussi la responsabilité critique qui, à la revue, a entraîné le militantisme, particulièrement face au cinéma québécois. À un moment donné, par la force des choses, on a été placé devant divers problèmes comme celui de la perte d'autonomie et de contrôle des cinéastes sur la création.

Aussi, pourquoi certains films se font-ils et d'autres non? Est-ce que le critique peut alors se contenter de s'asseoir dans une salle et regarder le film qu'on lui présente, sans aborder ces problèmes?

Claude Racine

minants de ce que la production a été. Tant et aussi longtemps que l'on va parler seulement des bons films que certains arrivent encore à tourner à l'ONF sans avoir une approche globale de ce qui s'y fait, on ne pourra s'attendre à ce que quelqu'un de moins de trente ans aujourd'hui fasse un grand film à l'intérieur de cette institution; il n'y en aura pas! C'est inimaginable! Mais tant mieux si je me trompe... On pourrait évidemment prendre d'autres exemples à l'extérieur de l'ONF.

— G. MARSOLAIS: Mais ne crois-tu pas que la sauce s'est gâtée dès le milieu des années 70 à l'ONF — ce qui correspond par ailleurs à ce qui est arrivé aussi dans le cinéma de fiction du secteur privé —, alors qu'on est passé d'un cinéma militant à un cinéma de constat et d'arrière-cuisine? C'est à partir de ce moment-là que tout s'est déglingué. André posait la question: «Qu'est-ce qui s'est passé au tournant des années 90?» Tout s'est défait à partir de 1975-1980, au moment où les cinéastes étaient encore en mesure d'imposer leurs structures; il ne s'est rien passé et à partir de 1990, eh bien, le jeu était joué. Si l'on prend l'exemple de Jean Pierre, qui ne fait que du cinéma de fiction, il n'y a plus de place dans notre cinéma pour ce genre d'imaginaire. D'ailleurs, quel imaginaire y a-t-il en ce moment dans le cinéma québécois?

— A. ROY: C'est très étriqué en tout cas...!

— J. P. LEFEBVRE: Vous avez mentionné le cas de Binamé et on parle de démission de la part de beaucoup de cinéastes québécois. Il y a une analyse qui serait intéressante à faire, c'est d'établir un paral-

lèle entre le travail des réalisateurs en publicité et leurs films. Quand Carle s'est mis à tourner des pubs pour Labatt, son style a changé; chez Arcand, le passage par la publicité a donné ensuite *De l'amour et des restes humains*. Binamé est le produit même de la publicité. Et on pourrait dire la même chose de Lauzon. C'est le même modèle de l'emballage splendide, mais du boîtier vide.

— G. MARSOLAIS: Mais le fait que la pub impose un type d'images aux films conditionne aussi le public et sa capacité de lecture d'un film. Et je le constate avec mes étudiants pour qui voir un film en continuité est très difficile.

— A. ROY: Pour un plan de dix minutes de Tarkovski, il y en a aujourd'hui deux, trois cents à la télévision et même parfois quatre cents dans les vidéoclips et dans la pub. Quand on présente un plan de dix minutes, les gens ne savent

plus le regarder, ils ont été complètement décervelés.

— J. CHABOT: C'est l'«acculturation». Mais on pourrait parler aussi de l'effet du téléroman sur le cinéma québécois. Les réalisateurs qui prétendent être dans les deux camps, ils font la même chose dans les deux camps.

— M.-C. LOISELLE: C'est bien clair dans le jeu des acteurs: le téléroman déteint maintenant sur l'interprétation que l'on retrouve dans pratiquement tout le cinéma au Québec, même dans les films de réalisateurs qui n'en ont jamais tourné.

— G. MARSOLAIS: Oui, et le meilleur exemple récent c'est celui de *Post mortem*, qui est pourtant un des bons films de la dernière année, mais toute la première partie, c'est carrément du téléroman, dans le débit verbal, la manière d'être des personnages, le décor carton-pâte. Dans la seconde partie, le cinéma finit tout de même par prendre le dessus, mais c'est quand même ahurissant!

J. CHABOT: Personnellement, c'est étrange à dire, mais je ne suis pourtant pas pessimiste, parce que le seul fait que le cinéma d'un Sylvain L'Espérance existe me paraît invraisemblable et fantastique. Il est plus jeune que moi, il a encore bien des années devant lui... Et vous, est-ce que vous vous considérez comme pessimistes?

— M.-C. LOISELLE: Comment ne pas l'être dans une société marchande comme la nôtre? Disons plutôt que je suis pessimiste quand je me représente ce qui attend le cinéma québécois en général à court ou moyen terme, mais je suis de plus en plus convaincue que l'absur-

dité du système dans lequel on vit va atteindre un jour un point limite de folie, mais nous n'y sommes pas encore arrivés. Il faudra encore quinze, vingt ou trente ans peut-être, mais alors, ça va craquer et dans tous les secteurs de la société. À ce moment seulement, on pourra espérer qu'un cinéma puisse exister avec d'autres critères que les exigences du marché...

— G. MARSOLAIS: À moins que le cinéma n'ait été l'art que du XX^e siècle...

— J. P. LEFEBVRE: Moi, Jean, je réponds à ta question en disant que je peux désespérer, mais que je ne peux pas être pessimiste. Fondamentalement, c'est l'instinct qui est le sens commun et c'est là que je situe mon espoir. Je me dis qu'arrêter de faire des films, c'est un suicide. Je le sais. Pourtant, je ne peux m'empêcher de me demander, toutes les deux semaines, si je dois continuer. Ce qui me donne envie de vous retourner la question: si vous arrêtiez un jour de faire de la critique, pour quelle raison le feriez-vous?

— A. ROY: Parce qu'il n'y aurait plus de bons films. Je m'attends toujours à voir dans une année un certain nombre de films qui vont me traverser, et s'il n'y en avait plus, j'arrêteraient.

— C. RACINE: Mais ne croyez-vous pas qu'il y a de l'espoir tant

qu'il y a moyen de dialoguer, de débattre, ne serait-ce qu'avec un certain nombre de cinéastes?

— A. ROY: Parce qu'on peut imaginer que vous avez cette même impression, les cinéastes, d'être très isolés.

— J. P. LEFEBVRE: Tout le monde est isolé! Il n'y a plus de rapports entre les gens du milieu et on a perdu aussi ce côté fête de famille sur les tournages. Cela vient aussi du fait que maintenant, dans le cinéma au Québec, tout le monde est spécialiste: les corps de métiers se trouvent divisés, hiérarchisés. On n'a plus d'échanges.

— J. CHABOT: Mais je remarque aussi que dans le Québec actuel, les gens ne parlent pas. Ils en jasant un coup, mais ils ne parlent pas. L'essentiel n'est pas atteint parce qu'il reste toujours en dehors des discussions. Et il y a des sujets qu'on sait qu'il vaut mieux ne pas aborder.

— J. P. LEFEBVRE: C'est pour ça que je suis bien content que vous nous ayez invités aujourd'hui. Ça faisait combien d'années que je n'avais pas parlé à des critiques? On essaye toujours de nous faire passer pour des ennemis, comme dans cette émission de Télé-Québec, *La grande illusion*, alors qu'il faudrait plutôt essayer de voir ce qu'on peut faire ensemble si on se réveille et qu'on dit les vraies choses. ■

Le Couac journal satirique



En vente en kiosque,
chaque mois

Abonnement d'un an: 28,76 \$

par tél.: (514) 274-5468 ou (800) 361-1431 ou www.lecouac.net