

Où êtes-vous donc?

Table ronde avec Robert Daudelin, Pierre Hébert, Sylvain L'Espérance, André Pâquet, Sylvie Van Brabant

Marie-Claude Loiselle, Claude Racine et André Roy

Numéro 92, été 1998

Cinéma et engagement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24004ac>

[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., Racine, C. & Roy, A. (1998). Où êtes-vous donc? Table ronde avec Robert Daudelin, Pierre Hébert, Sylvain L'Espérance, André Pâquet, Sylvie Van Brabant. *24 images*, (92), 9-18.

TABLE RONDE

Où êtes-vous donc?

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE, CLAUDE RACINE ET ANDRÉ ROY



MICHEL TREMBLAY

Du centre vers la droite, Pierre Hébert, cinéaste (*Souvenirs de guerre, La lettre d'amour, La plante humaine*) et directeur général adjoint du studio d'animation de l'ONF, Sylvain L'Espérance, cinéaste et producteur (*Les printemps incertains, Le temps qu'il fait*), Sylvie Van Brabant, cinéaste et productrice (*Depuis que le monde est monde, Remous, Seul dans mon putain d'univers*), Robert Daudelin, directeur général et conservateur de la Cinémathèque québécoise depuis 1972, et André Pâquet, conseiller en cinéma, qui fut notamment responsable de la section cinéma au Service culturel du Québec à Paris de 1980 à 1987.

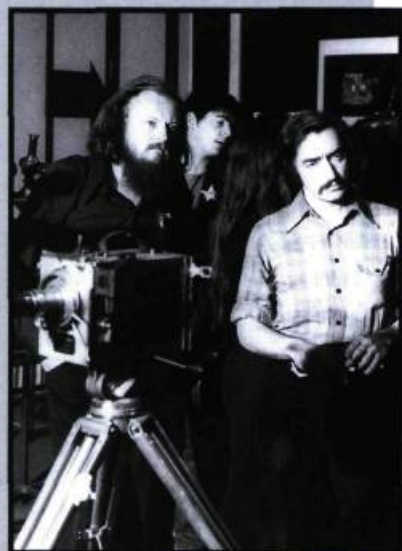
24 IMAGES: *Trente ans après Mai 68 et les grands mouvements d'engagement souvent extrêmes, du côté des critiques, des théoriciens comme des créateurs, on s'est demandé ce qu'il en est aujourd'hui de l'engagement, dans ce monde qui a énormément bougé, et comment il se traduit dans les films; comment depuis 15-20 ans vous avez perçu et mis en pratique ce nouvel engagement?*

— PIERRE HÉBERT: Il est clair que l'engagement ne veut plus dire la même chose aujourd'hui qu'il y a 20 ou 30 ans. Si on se réfère à la grande époque militante, on s'imaginait que le cinéma, et notre engagement pouvaient faire beaucoup. Si je regarde mon propre parcours, je peux probablement y voir des illusions, des naïvetés, mais le plus troublant aujourd'hui, c'est qu'il est devenu difficile de savoir ce que veut dire être engagé! Il y a une crise de la pensée de gauche, et je ne perçois pas là une sorte de vérité qui se serait révélée avec l'effondrement de l'engagement. Il est sûr que nous sommes dans une situation historique où le capitalisme semble suivre une nouvelle voie — Ignacio Ramonet emploie même l'expression «nouvelle révolution capitaliste» en parlant du phénomène de mondialisation actuel. Face à cette nouvelle révolution, les forces contestataires, les forces de changement ou de justice n'arrivent pas à définir, avec une vision théorique d'ensemble, le sens d'une action politique. On est donc passé d'une époque où on croyait avoir trouvé certaines certitudes qui donnaient un sens à l'action — on ne peut pas dire que c'était complètement faux d'agir contre la guerre du Viêt-nam — à une autre où se répand l'idée selon laquelle il y aurait de la vertu à ne pas savoir quoi faire et à penser qu'on ne saura jamais

Face à l'absence de politique gouvernementale en matière de cinéma au Québec, des cinéastes occupent le Bureau de surveillance du cinéma dans le but d'obtenir une loi-cadre (nov. 1974).



Jean Chabot, Ron Burnett, Maurice Bulbulian, Roger Frappier, Michel Brault, Jean Pierre Lefebvre et Pierre Hébert.



Guy Borremans, André Forcier et Jean Chabot.

PHOTOS: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE



Jean Chabot, Ron Burnett, Maurice Bulbulian, Roger Frappier, Michel Bouchard, Jean Beaudin, Gilles Gascon et Fernand Dansereau.

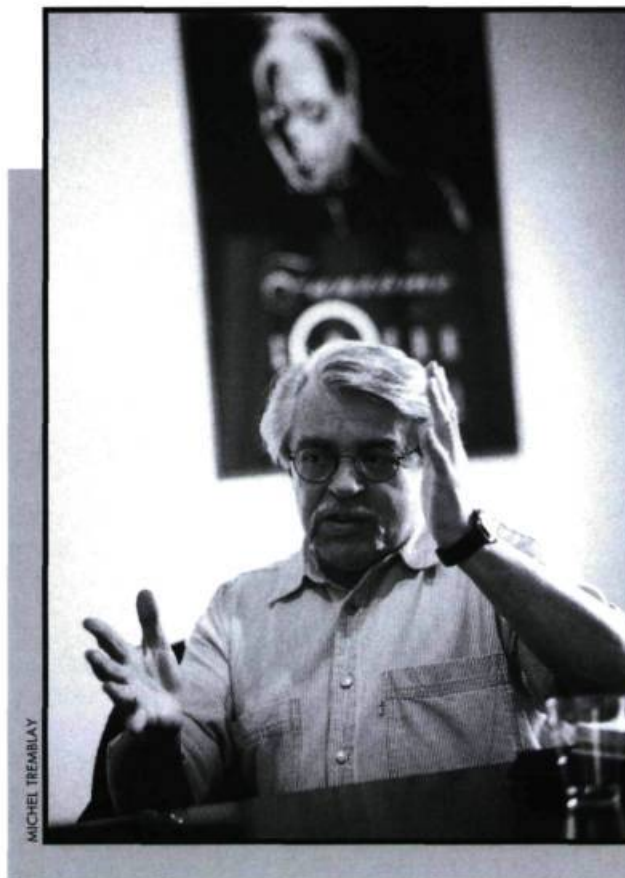
comment agir face à ce qui se passe. Personnellement, je n'arrive pas à assumer une affirmation comme celle-là, même si je dois constater que c'est beaucoup moins clair dans mon esprit ce que veut dire agir. Il y a non pas une impossibilité d'agir, mais certainement une sorte de désarroi global quant au sens concret de l'action.

Bien évidemment, le cinéma ne se détache pas de cette réalité-là. Ainsi, il y a une différence très importante entre deux de mes films comme *Souvenirs de guerre* et *La plante humaine*. Il y a même eu, face à certains éléments de *Souvenirs de guerre*, une évolution assez paradoxale de la perception que l'on en a eue. La position contre la guerre qu'on retrouvait dans ce film était directement issue de la vision défendue par à peu près tous les groupuscules marxistes — mais je ne faisais plus partie d'aucun d'entre eux à l'époque —, à savoir l'imminence ou le risque d'une troisième guerre mondiale, conséquence d'un affrontement entre les États-Unis et l'URSS. Dans ce film, il y a une scène où un chasseur-bombardier survole le golfe Persique et envoie des missiles sur les champs de pétrole. Au moment de la guerre du Golfe, des gens se sont mis à me dire que j'étais un vrai prophète, que j'avais vu ce qui s'en venait (rires), alors qu'en réalité, c'est un malentendu complet! Mon intention, sur le plan politique, en créant ces images, et ce que je pouvais entrevoir à l'époque n'ont rien à voir avec les événements politiques à partir desquels les gens interprètent ces images aujourd'hui. Il est assez étonnant de constater que tout à coup les mêmes images, qui pour moi avaient une portée politique claire, une intention nette, ont complètement perdu leur sens! Non pas parce que les idées dont était imprégné ce film se seraient révélées fausses, mais parce que le danger dont il était question, le rôle politique qu'on lui faisait jouer ont été renversés par les événements qui ont suivi, en particulier l'effondrement du bloc de l'Est. Cela oblige à une certaine humilité quant à ce qu'on peut accomplir, comme citoyen, par la volonté politique et quant à la manière dont cela a pu se transposer à l'écran. Ainsi, d'une certaine façon, on peut presque dire que la question des opinions politiques se place sur le même terrain que celle des reflets de la vie intime exprimés dans nos films: l'expression de nos opinions politiques, comme celle de notre vie personnelle ont un droit d'existence égal dans la société.

— ROBERT DAUDELIN: Mais Pierre peut dire ça à cause de la distance. À l'époque où on faisait et diffusait des films militants, jusqu'au début des années 70 environ, s'il y avait chez nous une sorte de naïveté que tu as soulignée, nous n'étions pas pour autant idiots. Nous poursuivions une réflexion sur le cinéma et sur l'impact qu'il pouvait avoir, mais en lui attribuant beaucoup plus de vertus et de pouvoirs qu'il n'en avait et qu'il n'en a jamais eu. On essayait même d'accréditer historiquement cette position. Il y a un texte de l'époque, paru dans *Socialisme*, qui est exemplaire de ce point de vue. Ce qu'on disait en fin de compte, c'est qu'à défaut de mitraillette, prenons une caméra, mais la semaine prochaine, tenez-vous bien, on va laisser tomber la caméra! Ça semble assez énorme de dire ça maintenant, mais on croyait alors à des choses comme celles-là. On regardait d'ailleurs l'histoire du cinéma de ce point de vue-là, en se disant que les images ont souvent bousculé des choses, accéléré des phénomènes ou fait éclater des situations. Mais quand on regarde

ce qu'on appelle «le paysage audiovisuel» (expression que je déteste), il a tellement changé en peu de temps que notre naïveté n'est pas si critiquable que ça. Dans les années 60, il était encore possible de tourner un film qui dénonçait une situation et d'aller, ce film sous le bras, le projeter dans une permanence syndicale, dans une usine en grève ou sur une ligne de piquetage. Aujourd'hui, une intervention comme celle-là est à peu près impensable. On a complètement dévalorisé les images en nous en saturant, sans compter que l'on sait aujourd'hui combien les images sont truquées à longueur de journée, si bien que la foi que le spectateur peut porter aux images qu'on lui montre a beaucoup diminué. Les gens, même s'ils ne le disent pas, même s'ils donnent souvent l'impression d'être naïfs et prêts à tout croire, sont pourtant plutôt sceptiques. Par ailleurs, un encadrement idéologique, même minimum, accompagnait la production des images. Aujourd'hui, l'encadrement, c'est le cinéaste lui-même qui se le fournit. Quelqu'un peut toujours dire: je milite ou je suis actif dans un comité de citoyens ou dans le comité de l'immeuble où j'habite, mais un tel type d'encadrement est bien différent de celui dont on pouvait profiter ou que l'on réclamait à la fin des années 60, alors que l'on faisait des films à portée politique ou sociale. Même si avec le recul, on peut s'apercevoir que cet encadrement était très approximatif et dans bien des cas artificiel, il était quand même rassurant et déterminait les positions: il fallait illustrer des choses et travailler dans le contexte de choix qui, même s'ils étaient personnels, devaient toujours être cautionnés par le groupe, par une organisation — aussi symbolique fût-elle. Ces façons de faire n'existent absolument plus. On cherche aujourd'hui des traces de ces années dites militantes, et il est impossible d'en parler avec des jeunes de 20 ans, ils ne savent pas à quoi on fait allusion.

— SYLVIE VAN BRABANT: Pour ma part, je me suis rendu compte que je ne m'étais jamais vue comme une cinéaste engagée bien que pourtant je le sois effectivement et depuis longtemps. Lorsque j'ai tourné *Depuis que le monde est monde*, j'étais engagée envers les femmes pour dénoncer le fait qu'on se «faisait accoucher» plutôt que d'accoucher dignement et en grande puissance. Avec ce film-là, on a fait une tournée en province, on a créé des mouvements de mobilisation, il a joué un rôle de moteur et dix-huit ans plus tard, les maisons de sages-femmes existent et la légalisation de leur métier est pour bientôt. J'ai réalisé aussi que le fait de fonder une compagnie, les Productions du Rapide-Blanc avec Serge Giguère, constituait une forme d'engagement: un engagement envers le documen-



MICHEL TRÉMBLAY

«Avec le recul, il m'apparaît que le supposé engagement politique du cinéma québécois des années 60 et 70 était quelque chose d'à la fois diffus et ambigu, au sens où la lutte pour la mise en place de structures cinématographiques était beaucoup plus forte que la lutte pour des changements politiques.»

André Pâquet

taire d'auteur, puisqu'il n'y a pas vraiment de place dans le privé pour ce type de film. Et dès le départ, la boîte s'est affichée comme telle. Puis, dans un film comme *Seul dans mon putain d'univers*, c'était impossible de passer outre l'engagement envers les personnages. Après être entré dans la vie des gens de façon si intime, on ne peut pas les laisser tomber du jour au lendemain, serait-ce pour une question d'éthique: Julien peut en se promenant dans la rue, se faire dire: «Je t'ai vu dans un film et tu étais complètement gelé». J'ai donc déposé une demande au ministère de la Justice pour que les gars fassent une tournée avec le film, puisque maintenant ils vont tous bien: le film est sorti, ils ont été invités à des visionnements publics, ils ont parlé du film à la radio. Je ne suis pas payée pour faire des demandes au ministère de la Justice, mais je ne pouvais pas ne pas le faire.

— R. DAUDELIN: Il reste que l'engagement actuel, tel qu'on le retrouve dans le documentaire, et plus particulièrement dans le documentaire d'auteur, est un engagement très réel, parce que ce n'est pas ce que les modèles en place proposent aux cinéastes. Sans vouloir lui envoyer des fleurs, je dois dire que lorsque j'ai vu le premier film de Sylvain L'Espérance, à l'époque où il est sorti au Québec, je me suis dit: «Mais d'où sort-il, celui-là?» C'était le pavé dans la mare. Ce film n'avait rien à voir avec ce que la plupart des jeunes cinéastes veulent faire: ils rêvent d'avoir 2,2 millions \$ dans leurs poches pour faire une fiction avec Pascale Bussières.

— P. HÉBERT: Et on peut dire que dans les circonstances, compte tenu de l'évolution des choses, ce mode d'engagement-là a pris



COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

À l'hiver 1968, Jean-Luc Godard, à qui une chaîne télévision privée laisse carte blanche, débarque à Rouyn-Noranda pour « tenter une expérience nouvelle de télévision: dire d'abord au public qu'il ne possède pas cet outil de communication, plutôt entre les mains des "notables". » On le voit ici en compagnie du cinéaste et chanteur Pierre Harel (à gauche), technicien sur le plateau.

de votre propre film, puisqu'on sent qu'il y avait déjà là une intention d'engagement ou, à tout le moins, d'intervention.

— SYLVAIN L'ESPÉRANCE:

Vous savez que quand j'ai commencé à travailler sur *Les printemps incertains* et que je disais que je préparais un film sur Pointe-Saint-Charles, tout le monde me répondait qu'il n'y avait plus rien à faire là, que tout avait été dit, que j'allais refaire un vieux film de l'ONF des années 60 ou 70. Et, effectivement, j'ai pu constater cette année le nombre de films qui avaient été tournés là, alors que pendant trois jours ont été projetées des productions de toutes sortes tournées dans le quartier. Probablement que si j'avais vu

une importance de plus en plus grande, pas seulement par rapport au documentaire d'auteur, mais par rapport à des images qui ont du sens.

— ANDRÉ PÂQUET: Je crois que ce qui a changé fondamentalement et qui a eu pour effet de transformer l'approche de production et de création des films, ce sont les modes de diffusion. Le documentaire est aujourd'hui essentiellement destiné à la télévision, qui détermine ce qui se produit. Dans les années 60-70, on n'avait pas ces contraintes-là et la diffusion se faisait plutôt vers les groupes populaires. Il y avait donc un contact direct avec le public que les cinéastes n'ont presque plus aujourd'hui, ce qui fait que l'engagement s'est déplacé sur une base beaucoup plus personnelle.

Aujourd'hui, on pose moins aussi, pour des raisons bien évidentes, les questions sociales élargies: dans les années 60-70, il y avait la guerre du Viêt-nam, mais il y avait aussi les mouvements politiques dans le tiers-monde, qui ont amené de nouvelles cinématographies ainsi que de nouveaux modes de production et de diffusion. On se souvient tous de *L'heure des brasiers* et de ce que ce film avait eu comme impact sur le type de militantisme cinématographique qui se pratiquait ici. Avec le recul, il m'apparaît que le supposé engagement politique du cinéma québécois des années 60 et 70 était quelque chose d'à la fois diffus et ambigu, au sens où la lutte pour la mise en place de structures cinématographiques était beaucoup plus forte que la lutte pour des changements politiques. Or, ces structures pour lesquelles on se battait, on les a aujourd'hui, mais on les a en pleine face: elles contrôlent, elles déterminent et à la limite elles encadrent tout ce qui se fait et tout ce qui se diffuse. Si bien que les espaces libres pour l'engagement sont de plus en plus réduits.

Quelle a été, Sylvain, au moment de tourner votre premier film, votre attitude en tant que filméur, mais aussi en tant que producteur

ça avant de commencer mon film, j'aurais été découragé.

Ayant étudié en arts plastiques durant plusieurs années, j'abordais ce film avec une idée avant tout poétique des lieux. J'avais habité ce coin-là pendant douze ans et c'est seulement peu à peu, en faisant la recherche et en rencontrant des gens pour le film, que j'ai découvert des aspects politiques. Et puis il y a des choses qui m'ont sauté en pleine face quand j'ai vu qu'on avait rasé toute une partie du quartier comme le village Dozois. C'est sûr que j'avais déjà des préoccupations politiques, je les ai toujours eues, et j'ai eu envie de travailler dans la lignée des films qui m'avaient donné le goût de faire du cinéma. Quand on regarde *24 heures ou plus*, on a l'impression que la société est en train de changer et que les cinéastes, influencés par elle, sont en même temps capables d'intervenir sur elle, qu'ils ont du pouvoir sur cette société. Moi, quand j'ai commencé à faire des films, je savais que j'étais isolé, complètement seul.

— S. VAN BRABANT: On est arrivé à une époque où on ne veut plus d'un cinéma social, d'un cinéma engagé, qu'on associe aux problèmes québécois, au misérabilisme.

— R. DAUDELIN: Ce qui fait la force du film de Sylvain, c'est justement son parti pris d'écriture (au sens large), sa démarche poétique qui fait que le spectateur, en regardant les gens vivre, pourra être touché par eux. Le problème de notre cinéma — et quand on se tapait les Rendez-vous du cinéma québécois année après année on pouvait s'en rendre compte —, c'est la célébration des constats: tout le monde filmait les filles-mères, l'inceste, les itinérants, toujours du même point de vue, sans la moindre imagination et sans le moindre engagement artistique. Mais il faut bien se rendre compte que cette façon de faire est un cul-de-sac absolu! Je me souviens de débats des Rendez-vous où certains cinéastes s'offensaient qu'on leur dise: «Vous êtes paresseux, vous faites sur mesure ce que la télévision va bien vouloir acheter, alors que ce n'est pas ça votre métier.

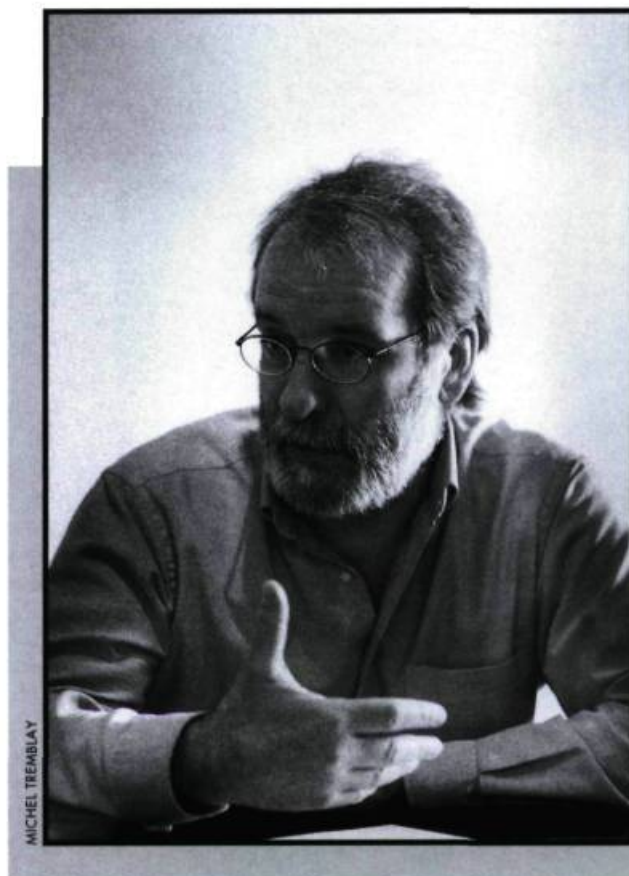
Vous êtes là pour vous mouiller davantage et vous avez les outils qui vous permettent d'aller plus loin que la personne à qui on commande un reportage pour la télé et qui n'a que cinq jours pour livrer ses sept-huit minutes.» Il y a là une démission, ça c'est sûr.

On vient d'entendre Sylvain dire que son engagement était au départ esthétique avant d'être politique. On peut encore aujourd'hui se demander, comme d'autres avant nous, ce qui est plus révolutionnaire: l'esthétique même du film ou plutôt ce qui est montré, ou encore comment cela s'articule? Beaucoup de gens semblent avoir oublié de telles préoccupations.

— R. DAUDELIN: Ce n'est pas un débat récent, mais il est toujours pertinent et actuel. Vous vous souvenez du premier livre de Joris Ivens dans lequel il disait très clairement qu'un documentariste, c'est d'abord et avant tout un artiste et que son propos aura d'autant plus d'impact que son point de vue d'artiste saura passer la rampe.

On a oublié ça très souvent et les seuls films qui vont survivre sont ceux qui ont trouvé cet équilibre-là. Je pourrais donner l'exemple de la démarche de Robert Kramer — parce que c'est souvent plus facile d'éclairer son propos en prenant des modèles extérieurs à soi. Quand je l'ai connu à ses débuts, c'était presque un stalinien! Et sans remettre en cause son talent (même à cette époque) on remarque que ses sujets étaient choisis pour leur justesse et leur pertinence politique. Mais entre Kramer, premier Américain qui s'est rendu filmer au Viêt-nam, et le Kramer de *Route One USA*, quel parcours il a effectué! *Route One USA* est pour moi une œuvre gigantesque que je considère comme un film engagé. C'est sûr que ce n'est pas le même type d'engagement que celui d'aller filmer clandestinement le Viêt-nam communiste, mais il y a néanmoins dans cette démarche l'engagement constant d'un cinéaste qui n'a aucunement abdiqué.

— A. PÂQUET: L'engagement d'un cinéaste comme Gilles Groulx est aussi majeur. Rappelons-nous son dernier film: on y est loin de *24 heures ou plus*, dont nous parlions tout à l'heure, mais dans un certain sens, on en est près aussi. Dans *Au pays de Zom*, il y a quelque chose de *24 heures ou plus*. Mais c'est vrai que durant la période de militantisme, il y a eu un discours au sein des différents mouvements de gauche qui niait toute démarche esthétique et qui défendait qu'il fallait livrer la réalité brute. Aujourd'hui on peut dire, avec une certaine volonté polémique, que ce discours a été repris par la télévision. Des films militants purs et durs des années 70 plus particulièrement, j'en ai vu beaucoup et on admettra qu'on y trouvait des choses assez crues et que, sur le plan artistique ou esthé-



«Je me souviens de débats des Rendez-vous où certains cinéastes s'offensaient qu'on leur dise: "Vous êtes paresseux, vous faites sur mesure ce que la télévision va bien vouloir acheter, alors que ce n'est pas ça votre métier".»

Robert Daudelin

tique, ça n'allait pas très loin; mais idéologiquement ces films étaient classifiés comme étant corrects. On trouve la même chose à la télévision aujourd'hui: il y a une vision de la réalité, le nez collé dessus, qui nous est livrée 24 heures par jour sur les différentes chaînes, sans aucun point de vue: «la réalité en temps réel» comme on dit, qui fait que l'esthétique ou la pratique artistique deviennent de plus en plus difficiles. Je suis sûr que si Sylvain s'était présenté à une chaîne télé pour dire qu'il voulait faire un film poétique sur Pointe-Saint-Charles, il se serait fait renvoyer et vite. (rires) La démarche artistique d'un film fournit pourtant la distance nécessaire pour que s'inscrivent quelque part dans la mémoire et dans l'intelligence les choses qui sont montrées.

— S. L'ESPÉRANCE: Vous parliez d'un cadre restrictif, il y a 25-30 ans, qui ne voulait pas de liberté artistique, et de la télé qui, effectivement, a remplacé ce cadre idéologique par une absence de point de vue...

— A. PÂQUET: C'est-à-dire que cet embâcle-là était, à l'époque, beaucoup plus loin de nous qu'il ne l'est aujourd'hui. Prenons un exemple bien évident: quand tu es en Amérique latine et que tu essaies de faire un film sur un mouvement politique révolutionnaire, c'est clair qu'en raison de la censure politique, c'est beaucoup plus difficile, mais il reste que cet obstacle est quand même à distance. Il est possible de trouver les moyens, à l'intérieur de groupes d'action politique, pour produire le film et ensuite le diffuser, parce qu'il existe des infrastructures révolutionnaires ou politiques qui permettent de rejoindre le public. Mais quand tu es un «cinéaste professionnel»,



L'heure des brasiers (1969) de l'Argentin Fernando Solanas: film phare pour le cinéma québécois des années 70.

comme beaucoup ici se disent aujourd'hui, et que, pour pouvoir produire un film, la seule source de financement — vous avez parlé d'isolement tout à l'heure — ce sont les médias et la télévision, la proximité de la censure est, à mon sens, beaucoup plus contraignante. Autrement dit, la censure politique, c'est un peu abstrait et on peut toujours se battre contre elle, mais la censure immédiate, c'est-à-dire économique, elle, est beaucoup plus concrète.

— P. HÉBERT: Il ne faut pas oublier que ce qu'on fait et les attitudes que l'on prend sont toujours liés aux circonstances. Les années 60 sont vieilles de 30 ans, ce qui nous donne la distance pour en juger. Pour ce qui est du temps présent, on n'a pas encore cette distance, et qui sait comment paraîtront dans quelques années les choses que l'on dit et que l'on fait aujourd'hui? Là où l'on pense dépasser la naïveté de cette époque, peut-être nous percevrons-nous alors comme encore plus naïfs. Tout cela pour dire qu'à propos de certaines des options critiques qui ont été prises à ce moment-là, comme cette façon assez brute de capter la réalité, il ne faut pas oublier que l'on n'était

pas très loin du moment où la capacité technique a été développée: c'est à la fin des années 50, début des années 60 qu'il est devenu aisément possible de faire des tournages légers, en son synchrone, et cela est apparu comme une libération certaine dans la fabrication des images. Il y a donc eu une espèce d'ivresse qui est sortie de ça et qui fut présente jusqu'au début des années 70. Évidemment, l'évolution de toute chose mène vers l'inconnu et sert à des fins imprévues. Il faut toujours garder en tête le contexte historique et de ce point de vue-là on peut dire, en général, qu'il faut voir comme une seule chose les dimensions esthétique, éthique et politique. Il est bien entendu que dans une période comme aujourd'hui, où la justesse d'une action politique est devenue quelque chose de difficile à circonscrire, où les cadres à l'intérieur desquels elle peut s'inscrire sont presque inexistantes et où on se trouve devant un problème de pensée important, le lien entre la dimension éthique et la dimension esthétique prend une valeur toute particulière. Par dimension éthique, j'entends une sorte de responsabilité du cinéaste seul face à lui-même au regard du cinéma qu'il fait, mais aussi au regard de ses gestes, tant passés que futurs. La dimension esthétique, elle, est liée au régime actuel des images en transformation rapide et faisant partie de la mondialisation. Ainsi, les préoccupations de savoir comment les images ont un sens, comment on les fabrique et quelles sont les conséquences de les faire de telle ou telle façon deviennent davantage prédominantes comme objet de réflexion et de pensée qu'elles ne l'étaient dans les années 60.

— A. PÂQUET: Pour revenir à ce que nous discutons, nous n'étions pas si naïfs de croire par exemple que la caméra pouvait être une arme, puisque ç'a été vrai dans certains cas...

— P. HÉBERT: En effet, si on prend, par exemple, une pièce comme *Mère Courage*, une pièce mineure, écrite dans la forme à peu près la plus ennuyeuse que l'on puisse imaginer, peut-être que Brecht a bien eu raison d'écrire ça au moment de la guerre d'Espagne et de la montée du fascisme. Sur le coup, c'était probablement aussi important d'écrire cette pièce que celles qui sont apparues après coup comme étant ses plus grandes.

— A. PÂQUET: C'est en effet le cas de bien des films de Mai 68. On a parlé de *L'heure des brasiers* tout à l'heure...

— R. DAUDELIN: D'ailleurs, ce genre de film ne serait plus possible aujourd'hui. Pendant 10 ans, c'était le film emblématique. Or ça fait une dizaine d'années que je ne l'ai pas vu et je ne suis même pas sûr qu'il est encore regardable...

— S. L'ESPÉRANCE: Moi, j'ai eu un véritable plaisir à voir ce film. Je trouvais qu'il y avait une grande liberté dans la façon de faire:

Solanas et son équipe sont partis avec des caméras Bolex, ils ont fait le tour de l'Argentine, ce qui nous permet de découvrir le pays en même temps qu'un point de vue politique, sans grandes nuances peut-être, mais qui n'enlevait rien à cette liberté-là. Une liberté qui n'est probablement plus possible aujourd'hui.

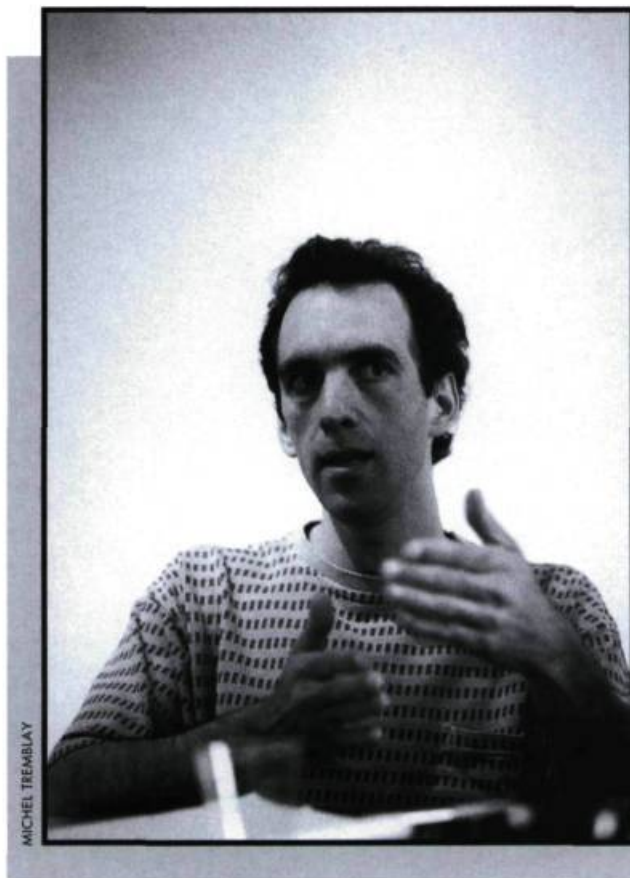
Par contre, il est vrai que chez plusieurs cinéastes, je pense à Chris Marker par exemple, ce n'est pas la période où ils ont été très à gauche que l'on va retenir, à cause justement de cette vision très carrée des choses qu'on y retrouve. Il faut dire que de prime abord, j'avais tendance à envisager la notion d'engagement de façon péjorative, gardant en tête la manière assez effarante dont, par exemple, on jugeait les œuvres durant la période dite militante de notre cinéma. Je me souviens d'une certaine analyse du travail d'Arthur Lamothe où on voyait une espèce de grille qui illustrait sa trajectoire, pour juger comment il avait cheminé d'un cinéma engagé vers un cinéma petit-bourgeois. Et j'ai vu Lamothe devoir défendre ses films en disant: «Le cinéma me permet d'explorer le monde, alors laissez-moi tranquille avec vos histoires.» Je me considère chanceux d'avoir passé à côté de ça et j'espère seulement qu'on n'y revienne jamais!

— P. HÉBERT: Cet angle politique plus analytique dont tu parles n'est apparu que dans les années 70, alors que les déterminations des différents courants de pensée sont devenues beaucoup plus nettes. Au cours de la décennie précédente, il y avait une certaine indétermination politique où tout était coloré d'une connotation nationaliste, avec une sorte de marxisme plutôt imprécis et un peu tiers-mondiste.

— R. DAUDELIN: Et dans les années 70, il y a aussi une réflexion universitaire qui s'associe à ces courants de pensée, qui fait que l'analyse que l'on fait des choses semble soudainement se raffiner, alors que ce n'est pas nécessairement le cas.

À 24 images, nous cherchons beaucoup à réfléchir sur le cinéma face aux médias, à la télé, ou ce qu'on peut appeler le monde des communications, et sur un certain désarroi manifesté par les cinéastes. Vous êtes-vous déjà interrogé sur «l'efficacité» du cinéma, l'efficacité du discours direct, politique ou social? Avez-vous l'impression que vous pouvez encore agir par le moyen du cinéma ou que vous devrez plutôt changer de mode de production, pour aller vers la vidéo comme l'a fait Jean Pierre Lefebvre par exemple?

— S. L'ESPÉRANCE: J'ai été en grande partie formé par le cinéma qui m'a appris plein de choses; à bien des égards il a façonné ma



«Par ailleurs, je trouve assez saine une idée de l'engagement qui ne définit pas de zones séparées pour les cinéastes «politiques» d'une part, et les cinéastes «poétiques» d'autre part.»

Sylvain L'Espérance

pensée. Je crois qu'on peut encore, seulement par l'a puissance de la conscience de la personne qui fait le film, donner à voir le monde d'une façon différente. Pour moi, c'est une des forces du cinéma. Le cinéma ne va pas changer le monde, un film ne sera jamais à l'origine d'aucune révolution, mais ce film peut toucher des gens d'une manière telle qu'aucun autre moyen de communication ne pourra le faire, et surtout pas la télévision. Par contre l'espace qui reste au cinéma rétrécit de plus en plus, ce qui fait que nos films ne rejoignent pas ou rejoignent mal le public, et là se pose la question de l'efficacité du cinéma, au point où cela m'amène parfois à me demander ce que je fais dans ce métier: est-ce que je continue pour mon propre plaisir? — et j'en ai, du plaisir à faire du cinéma. Mais, en bout de ligne, est-ce que je ne fais qu'accumuler les films pour dire, dans 20 ans, que j'en aurai tourné dix?

Les cinéastes rejoignaient-ils davantage le public il y a 20 ou 30 ans?

— P. HÉBERT: Une chose était différente: il existait, en parallèle à l'engagement des cinéastes, une sorte de militantisme des spectateurs, qui créait un ensemble organique. Il y avait un mouvement significatif — sans être majoritaire, bien sûr — de spectateurs qui voulaient voir du cinéma, qui étaient prêts à s'organiser, à organiser des événements pour en voir ou en montrer. Présentement, en dehors de cette organisation très structurée qui a pour but de rejoindre des publics vus comme des marchés, la marge qui reste pour un type de cinéma moins commercial est extrêmement petite. Et puis il y a dans notre monde une telle saturation d'images qu'on ne sent



24 heures ou plus (1976) de Gilles Groulx, un film qui témoigne d'une société en mutation. L'ONF, qui le considéra politiquement inacceptable, bloqua sa sortie pendant cinq ans.

pas chez les spectateurs d'inassouvissement ou de désir intense de voir des films.

— R. DAUDELIN: Personnellement, je fais de plus en plus attention quand je marche sur ce terrain, parce que c'est là que je me sens vraiment ancien combattant! Aux gens de ma génération, le cinéma est apparu dans nos vies comme un élément de culture. J'étais pensionnaire dans un collège et le cinéclub, en parallèle avec les concerts de musique classique, a représenté pour moi l'arrivée de la culture dans ma vie. Tout ce que je pouvais voir c'était un film par mois, ce qui le rendait d'autant plus précieux. Chez les gens de ma génération, cela a donc donné naissance à la cinéphilie qui était, dans ce qu'elle avait de mieux, une forme d'engagement culturel. Or, tous les gens de ma génération qui ont été cinéphiles ont un peu comme une nostalgie de ce que cela a pu représenter. Je fais toujours attention parce que je sais que je me fais traiter de réactionnaire plus souvent qu'à mon tour quand je parle de télévision, mais l'expérience violente du rapport avec un film ne nous est absolument jamais proposée par la télévision et, comme le soulignait Sylvain, elle est de moins en moins disponible, étant donné que neuf salles sur dix présentent le même film, et surtout pas le documentaire de Sylvie ou celui de Sylvain.

— A. PÂQUET: On parlait tout à l'heure de mondialisation ou de globalisation. Voilà un contexte de changement ou de mutation où le plan économique détermine la signification du mot démocratie. Autrement dit, la démocratie est devenue la loi du plus grand nombre. Et cela s'applique aussi à la diffusion et à la production. Lorsque l'on parle de cinéma aujourd'hui, c'est toujours de façon monolithique dans la perspective d'un film devant rejoindre le plus

de gens possible et on se fait toujours poser la même question: «Est-ce que ça s'adresse au grand public?» Cette notion existe peut-être dans le commerce ou la publicité, mais on vit tout de même dans une société où les publics sont de plus en plus fragmentés, même à la télévision. C'est d'ailleurs la télévision elle-même qui détermine ces publics-là puisqu'elle se scinde de plus en plus en une multitude de chaînes spécialisées. Alors comment se fait-il que cette diversité ne s'applique pas aux règles de production?

— S. VAN BRABANT: Les chaînes se fragmentent, mais elles ne donnent toutes que des miettes!

— A. PÂQUET: On est présentement sur une lancée où on a l'impression que si on n'a pas

deux millions pour faire un film, il ne peut pas se faire. Je ne dis pas qu'on doive tous être pauvres et ne faire que des films à tout petit budget, mais il y a quand même un réajustement et une autocritique à faire. Dans les pays nordiques par exemple, et les films que j'ai ramenés de là-bas l'année dernière et qui ont été présentés à la Cinémathèque le confirment, un tel réajustement a été fait. Les coûts de production ont baissé considérablement par la volonté des réalisateurs eux-mêmes. Ces films ont été tournés en 35 mm quand même, mais avec de très petits budgets et n'ont été achetés qu'une fois terminés, sans qu'aucune télévision ne soit impliquée à l'avance! Ça fait toute une différence!

Je consulte régulièrement les catalogues des différents festivals de documentaires en Europe et une chose que je constate, c'est que 70 à 80% des films y sont projetés en 35 mm — soit tournés en 16 ou Super 16 et gonflés en 35 pour être montrés, ou tournés directement en 35 mm —, alors qu'en regardant le catalogue des Rendez-vous du cinéma québécois cette année, on se rend compte que plus de 60% des films montrés le sont en vidéo — sur support vidéo à la diffusion ou à la diffusion et au tournage! Le numérique, les caméras vidéo, d'accord!, mais faut-il liquider tout ce qu'on possède comme supports techniques, tout le système de tournage, parce qu'arrive un nouveau modèle de caméra, une nouvelle manière de faire? Regardez ce que l'ONF a fait: tout le laboratoire a été liquidé, et maintenant la totalité des productions se fait en vidéo!

Pour revenir à l'engagement au sens plus strict du terme, nous nous interrogeons sur le fait qu'il n'y ait pas plus de cinéastes qui manifestent leur indignation ou présentent un regard polémique sur les cho-

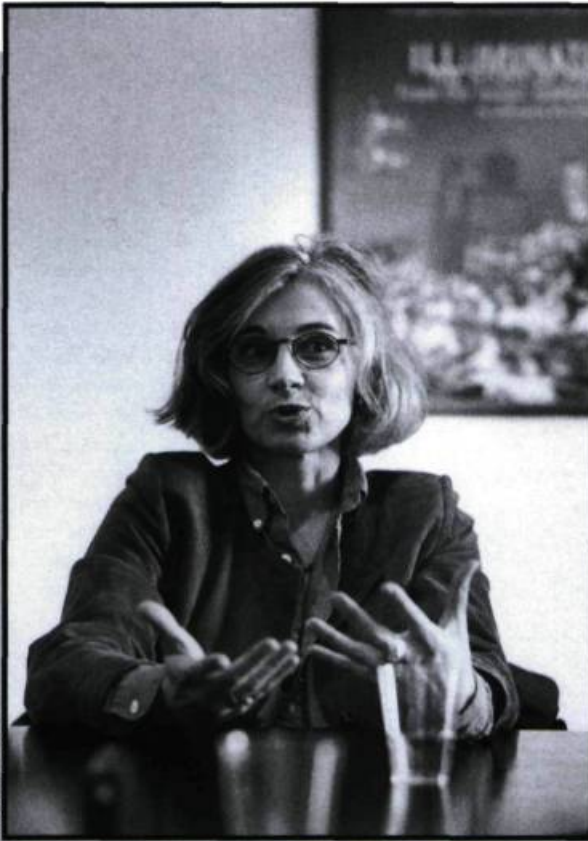
ses. Quoi qu'on pense du franc-parler d'un Pierre Falardeau, les réactions de beaucoup de gens dans les médias à son égard témoignent d'une réalité et collent parfaitement au discours à la mode: on cherche toujours à exprimer le pour, le contre et l'entre-deux. Ce qui vient du coup mettre en difficulté les gens qui auraient des projets plus «militants», des projets extrêmes ou même simplement critiques concernant ce qui nous entoure.

— S. VAN BRABANT: Ceux qui font le plus d'argent dans l'industrie — et ils en font vraiment beaucoup —, que le système encourage, sont ceux qui n'ont justement pas grand-chose à dire. On ne veut pas que la réalité soit remise en question. Au moment où je terminais *Seul dans mon putain d'univers*, des représentants de la télé sont venus voir le film et ils ne voulaient pas des séquences qui posaient des questions sur la société: c'était clair! Mais cette réaction est le reflet de l'ambiance générale.

Vous parliez du sentiment d'isolement des cinéastes. On est loin de cette époque où se manifestaient une solidarité, un désir de faire des choses ensemble et une volonté d'affirmer la culture québécoise; ce sentiment de faire partie de quelque chose qui s'appelle l'histoire n'existe plus. On n'a plus l'impression que les cinéastes jouent un rôle social, civique et politique en faisant un film, comme si le monde leur échappait et qu'ils n'avaient plus le sentiment de posséder la réalité. Cela ne se traduit-il pas par une forme de désengagement?

— R. DAUDELIN: On ne s'est pas réuni ici pour se démoraliser, mais on ne vit pas des années terriblement stimulantes... Quel est actuellement le grand projet de société au Québec qui pourrait mobiliser beaucoup de monde?

Comme l'a expliqué Pierre tout à l'heure, il y a aussi une similitude entre la découverte d'outils et celle de certaines réalités sociales. Pour beaucoup de ces cinéastes de la génération des années 60, qui ont inventé une forme de cinéma qui fut très précieuse pour nous, ces outils-là leur ont permis de quitter le bercail. Quelqu'un me disait une fois à la blague, *À Saint-Henri le cinq septembre* a été réalisé par des petits-bourgeois qui allaient à Saint-Henri pour la première fois de leur vie. Ce n'est pas comme Sylvain, qui a vécu 12 ans à Pointe-Saint-Charles et qui, le jour où il a eu envie de faire un film, a pensé revenir là parce que ce paysage l'inspirait, qu'il le connaissait. Pour les Brault et les Jutra, l'Est de la ville n'était pas leur quartier, mais les outils qu'ils possédaient leur ont permis de découvrir des choses. C'était à un moment très privilégié de notre histoire, où le Québec cherchait à se constituer comme société.



MICHEL TREMBLAY

«Ceux qui font le plus d'argent dans l'industrie — et ils en font vraiment beaucoup —, que le système encourage, sont ceux qui n'ont justement pas grand-chose à dire. On ne veut pas que la réalité soit remise en question.»

**Sylvie
Van Brabant**

— P. HÉBERT: Aussi, la télévision qui était jeune, manquait de choses à diffuser et imposait infiniment moins de règles pour se laisser alimenter.

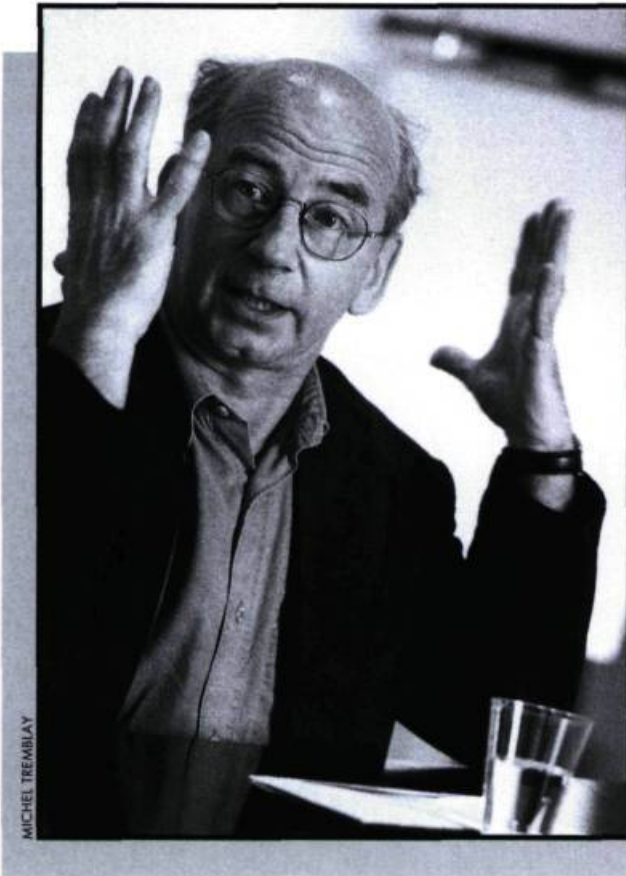
— A. PÂQUET: Mais il y avait aussi un sentiment d'urgence à cette époque: celle d'être en contact avec le pays, avec ce qu'on est...

Et aujourd'hui, y a-t-il une urgence et comment se traduit-elle?

— S. VAN BRABANT: Personnellement, je sens le besoin d'être à contre-courant de la série lourde et du discours de divertissement. Mais je le fais à mes dépens, en fournissant les moyens de production.

— P. HÉBERT: Pour ma part, le fait que je travaille en gravant la pellicule peut entraîner un travail technique très complexe, très élaboré, comme c'est souvent le cas dans mes films. En même temps, je sais que j'aurai toujours la possibilité de réduire mes exigences jusqu'à ce qu'il ne me reste que mon grattoir et la pellicule; je pourrais même aller jusqu'à projeter l'original. Cela donne au moins l'assurance de posséder quelque chose sur laquelle personne d'autre n'a de pouvoir. Et ça, c'est fondamental!

Mais on ne peut pas ne limiter l'engagement qu'à la situation du cinéma face aux modes de production et à la télé. Et il faut dire aussi qu'il y a eu, ces dernières années, des formes «d'engagement» dans les associations professionnelles, sur la question du statut de l'artiste par exemple, qui étaient fortement teintées de corporatisme. Les questions du rapport avec la société, de son avenir et de ce qui se passe autour de nous, même dans une situation où on ne sait



MICHEL TREMBLAY

«Il ne faut pas oublier que l'on n'était pas très loin du moment où la capacité technique a été développée: c'est à la fin des années 50, début des années 60 qu'il est devenu aisément possible de faire des tournages légers, en son synchrone, et cela est apparu comme une libération certaine dans la fabrication des images.»

Pierre Hébert

pas trop comment agir de façon positive, ne peuvent être écartées. Ainsi l'engagement, pris dans son sens le plus large par rapport à la société, peut remettre en cause jusqu'à la notion même de la crise de l'engagement. Une crise qui, si on allait y voir de plus près, se retrouve certainement aussi aujourd'hui dans les organisations populaires, qui ont du mal à percevoir leur engagement au-delà de leur action immédiate. Il y a partout un fossé entre ce qu'on peut faire immédiatement, qui est à notre portée, et notre sentiment d'impuissance devant les conséquences économiques et politiques de la mondialisation..

La mondialisation nous place, certes, en situation d'impuissance, en même temps que devant une surpuissance de l'information. On sait d'autant moins vers quoi diriger son engagement que la mondialisation trouve aussi son prolongement du côté des médias et de la diffusion des images (au sens large), ce qui intègre le cinéma que l'on inclut aujourd'hui dans les communications.

— S. L'ESPÉRANCE: Hier on connaissait sa position, tandis qu'aujourd'hui on est aux prises avec une impression de ne plus savoir où se situer exactement. André Gorz par exemple, un sociologue qui a beaucoup réfléchi à ces questions, parle de développer un pendant à la mondialisation économique, qui serait une mondialisation de la pensée sociale. Il est clair que notre sentiment d'impuissance vient de l'absence d'un réseau qui puisse nous unir et qui serait absolument nécessaire pour commencer à voir le début d'un changement quelconque.

— R. DAUDELIN: C'est sûr qu'un terme comme celui de mondialisation est là pour te dire que tu ne peux rien faire, que tu as juste à fermer ta gueule et à te contenter de bien élever tes enfants.

— S. L'ESPÉRANCE: Par ailleurs, je trouve assez saine une idée de l'engagement qui ne définit pas de zones séparées pour les cinéastes «politiques» d'une part, et les cinéastes «poétiques» d'autre part.

— R. DAUDELIN: Surtout que ce genre de distinction a toujours joué des tours. On connaît plein de cinéastes qui ont simplement fait les bons films au bon moment, parce que la conjoncture les portait bien, qu'ils étaient capables de se situer dans cette conjoncture en faisant le film qu'il fallait faire à ce moment-là. Six mois plus tard, ils pouvaient en faire un autre... Historiquement, il y a un cas spectaculaire qui est celui de Griffith: à une époque, il tournait un film par semaine en alternant des films révolutionnaires (comme celui, tout à fait

fantastique, dénonçant les marchands de grains exploitant les pauvres fermiers) avec d'autres totalement réactionnaires où il célébrait, par exemple, la bourgeoisie et l'esclavagisme. Ne serait-ce que pour ça, la notion d'engagement doit être utilisée avec des gants blancs.

On n'a qu'à penser à un film comme Z de Costa-Gavras. S'il y avait un film que son réalisateur disait engagé, c'était bien celui-là! Or, ce film est à peu près nul cinématographiquement, et ses ficelles sont encore plus visibles aujourd'hui qu'elles ne l'étaient à l'époque.

— R. DAUDELIN: Mais dans le cas de Costa-Gavras, le ver était dans la pomme dès le départ. Z est un film révoltant, mais qui nous piège complètement dans la mesure où on ne peut pas être contre les mouvements progressistes grecs. Il y a aussi un autre cas mémorable: celui du film d'Autant-Lara avec Terzieff, *Tu ne tueras point*, qui avait fait les grandes heures de l'Élysée. Patrick Straram le défendait avec ardeur et tout le monde pensait qu'on venait de découvrir un cinéaste engagé. Pourtant on sait qu'Autant-Lara n'a pas attendu Le Pen pour être de droite.

— A. PÂQUET: On revient finalement à notre point de départ: la relativité de la notion d'engagement...

— R. DAUDELIN: On constate que les mots «conscience», «lucidité», «responsabilité» ont été bannis du vocabulaire de l'engagement. Pourtant, au-delà de ses choix esthétiques et de son rôle en tant qu'artiste, un cinéaste qui veut se mesurer avec le réel doit avant tout tenir compte de ces notions-là. ■