

Entretien avec Guylaine Dionne

Gérard Grugeau

Numéro 103-104, automne 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23816ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grugeau, G. (2000). Entretien avec Guylaine Dionne. *24 images*, (103-104), 76–82.

Les fantômes des trois Madeleine

ENTRETIEN AVEC GUYLAINE DIONNE

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD GRUGEAU

À l'image de son premier film, le parcours de Guylaine Dionne est pour le moins singulier. Croiser l'ombre d'Antonin Artaud au fin fond du Mexique et retrouver plusieurs fois sur sa route «le fantôme de la liberté» de Luis Buñuel (elle a même consacré une thèse de doctorat au Buñuel mexicain) est certes peu banal, même pour une jeune cinéaste entière et exigeante, hantée par la quête identitaire. Rencontre avec une femme ancrée dans son époque et toujours prête à succomber à la tentation du réel.



La petite Marie-Madeleine (Maxine Visotzky-Charlebois).

24 IMAGES: Les fantômes des trois Madeleine est votre premier long métrage. Quel cheminement vous a amenée au cinéma?

GUYLAINE DIONNE: Au départ, j'étais intéressée par le journalisme. Je me voyais en Tintin, grand reporter, parcourant le monde. À 17 ans, j'ai participé à un programme d'échanges avec Jeunesse Canada Monde. Je me suis retrouvée du jour au lendemain en Bolivie avec une petite caméra Super 8 à filmer les femmes dans les rues. J'avais emprunté aussi une caméra à la télévision bolivienne pour faire des courts reportages. J'ai vendu ces *stock shots* à Radio-Québec à mon retour. J'ai fait aus-

si de la photo et j'ai travaillé un peu en arts visuels. Je suis finalement rentrée à Concordia pour étudier en cinéma. Toutes les formes d'art m'intéressaient et d'une certaine façon, le cinéma les rassemblait toutes.

On sent derrière le film une nécessité de dire, de nommer des choses. Comment est né le projet ?

Après l'université, j'ai réalisé des documentaires et j'ai beaucoup voyagé. Au Mexique, j'avais rencontré Gabriel Figueroa, le directeur photo de Luis Buñuel, et toutes sortes de circonstances dans ma vie ont fait que je me suis retrouvée à étudier le cinéma de Buñuel à



Guylaine Dionne.

Strasbourg, en France. À mon retour ici, j'ai pris le temps de réfléchir et tout ça m'a amenée au projet des *Fantômes...* Comme disait Buñuel, un film vient souvent d'un rêve, d'une vision. Moi, j'avais vu trois personnages sur la route. Peut-être que cela correspondait chez moi à un besoin de retrouver ma propre identité, puisque j'arpentais l'Amérique du Sud et l'Europe depuis plusieurs années. À l'université, mes courts métrages tournaient déjà autour du thème de la famille. Et j'ai toujours abordé mes films en procédant par un travail de recherche et d'approfondissement de la psychologie des personnages.

C'était donc des personnages qui vous habitaient déjà, qui étaient là comme en suspens?

Oui, et à travers trois générations de femmes, j'avais aussi l'idée de parler de l'histoire du Québec. Je viens de Kamouraska et longer le fleuve était pour moi une sorte de rituel. Après tous ces voyages, j'étais vraiment impressionnée par la force du paysage québécois, surtout dans la région gaspésienne. Je suis allée faire ma recherche là-bas et j'ai écrit le scénario sur la route. J'ai retravaillé tout ça à Montréal, mais la première esquisse s'est faite sur la route. C'était à l'automne, avant la première neige. La dureté du climat et du paysage, et le rapport des habitants à cet environnement, ont été un choc pour moi.

Est-ce que l'idée du road movie intimiste était là dès le départ? Mis à part L'île de Sable de Johanne Prigent, l'an dernier, il me semble

qu'on n'avait pas vu ce genre de film dans notre cinéma depuis La ligne de chaleur d'Hubert-Yves Rose en 1987.

La route s'imposait compte tenu de ce que je voulais faire vivre aux personnages. Je me suis toujours dit que le meilleur moyen de connaître quelqu'un rapidement était de partir en voyage avec cette personne. On sort alors du cadre initial. Les barrières tombent et les gens sont plus enclins à s'ouvrir et à se raconter. Il y avait sans doute aussi un peu de moi, qui étais sur la route depuis des années. Être sur la route tout le temps, c'est une quête identitaire. On est continuellement en train de chercher. D'ailleurs dans le film, le personnage de Marie (Sylvie Drapeau) est toujours dans cette dynamique-là: chercher pour oublier sa souffrance.

La recherche est indissociable de la mémoire. Quel rapport entretenez-vous avec la mémoire?

À la conférence de presse à Cannes, on m'a demandé si c'était un film sur le passé ou sur l'avenir. Ce qui m'est venu spontanément comme réponse, c'est qu'on ne peut pas avancer vers l'avenir si on ne part pas du passé. C'est la même chose pour une société. Si on ne fait pas un travail sur la mémoire, on ne peut pas bâtir quelque chose pour l'avenir. Ce rapport au passé est essentiel pour pouvoir progresser. «Il n'y a de nouveau que ce qui a été oublié», a dit quelqu'un. Et je crois que c'est très vrai.

Pour en venir à la structure du récit, la voix off de Marie occupe une grande place dans le film. Pour vous, la reconstruction de l'identité

passait-elle inmanquablement par l'expression d'une parole intériorisée qui s'apparente, je dirais, à une sorte de journal intime proche du murmure?

Oui. Mais on n'a pas nécessairement besoin de la voix off pour avancer dans le film. Le personnage de Marie est introverti. Pour moi, Marie, c'est un paysage intérieur. C'est d'ailleurs ce qui m'attirait dans le visage et la personnalité de Sylvie Drapeau. J'étais plus à l'aise en utilisant une voix intimiste, qui donne un véritable climat au film. Je ne voulais pas de confrontation entre ces femmes. C'était important pour moi pour ce qui est de la psychologie féminine. On ne fait pas des films pour reproduire la réalité, mais pour faire avancer des idées, des individus. J'avais envie d'un autre dialogue entre les femmes, d'une autre compréhension de la vie, d'un autre cheminement qui ne soit pas nécessairement de l'ordre de la confrontation, mais plutôt du respect.

Moi, j'attendais cette confrontation. L'abandon n'appelle-t-il pas tout naturellement une rage, même muette, avant toute forme de pacification? La souffrance chez ces femmes dévastées était-elle si grande que la solidarité dans la douleur et la peur de la perte devenaient plus fortes que tout?

Oui. C'était voulu. Je trouve que c'est important de donner de la force aux femmes, qu'elles ne remettent pas leur sort entre les mains de qui que ce soit, qu'elles fassent un cheminement personnel sans rien attendre de l'extérieur. Marie a trouvé une façon d'extérioriser sa rage en faisant une boulimie de l'identité, en mettant ses personnages en pots, en se consacrant à la création.

Mais pourquoi la confrontation aurait-elle nui à cette solidarité? La colère est aussi constructive. Elle peut rapprocher. Même si le manque va toujours exister et que la recherche de vérité sera toujours dévorante, comme il est dit dans le film.

Marie sait qu'elle n'apprendra rien de Mado, que celle-ci va reconstruire une histoire dans sa mémoire. On ne peut pas s'attendre à autre chose. Si on veut affronter son passé, il faut être prêt à assumer une part de mensonge. On ne peut pas non plus panser des blessures en les entaillant continuellement. C'est un peu un principe de vie pour moi. L'essentiel est d'engendrer un processus créatif. Si cette situation amène Marie à une ouverture et la rapproche de sa fille, c'est déjà énorme. La confrontation amène parfois une complète incompréhension et une vie pleine de ruptures. Je voulais quelque chose qui ouvre, pour ces générations de femmes, et que la société montre aussi une progression des mentalités. On sort du mensonge à la fin du film. L'enfant s'en va voir son père. Si elle a soudain ce besoin de partir à la recherche de ses origines, c'est aussi à cause de la démarche de Marie. C'est un processus de cause à effet entre les générations. Il y a beaucoup de monoparentalité au Québec et il y a eu de nombreuses adoptions dans les années 60 et 70. On peut se demander pourquoi.

Ces femmes-là sont victimes de leur époque et de l'absence des hommes, même s'il n'y a pas de charge contre eux. Le clin d'œil de la boulangerie tenue par des Allemands (comme le père de l'enfant) qui s'appelle «Niemand» («personne» en français) est significatif à cet égard.

L'éclatement des familles est un des thèmes du film. Je ne voulais pas charger les hommes. Ce n'est pas le sujet ici. Il faut aussi que



Madeline (Isadora Galwey).

les femmes cessent de bâtir leur vie à partir d'une position de victime. Les femmes s'entraident, elles bougent ensemble, elles assument leurs actes. Tout cela en fait des personnes plus fortes.

Pour revenir à la confrontation dans la douleur, je l'attendais d'autant plus que le personnage de Marie se promène avec un livre de Jean Cocteau et que celui-ci voyait son art comme un moyen de s'enfoncer en soi-même, dans «une mine inconnue», au risque de «rencontrer le grisou».

Tout dépend de ce qu'on fait de cette douleur. Si on prend pour exemple les structures narratives d'Atom Egoyan, on n'est plus dans le *plot point*, la confrontation. Dans *The Sweet Hereafter*, ce qui importe c'est le mal que l'accident d'autobus et la disparition des enfants a fait à la communauté. Ce film est un peu le résultat de toutes les recherches antérieures, de tous les tâtonnements du cinéaste. J'aime bien au cinéma être dérangée, ne pas recevoir ce que j'attends. La question que vous me posez me l'a été à toutes les étapes du projet. On voulait que les personnages s'affrontent. Je me suis battue tout le temps contre cette idée. D'accord pour aller dans les sphères du mensonge et de la vérité, mais encore faut-il que ça serve à l'évolution d'une société ou de l'être humain. Peut-être sommes-nous aussi colonisées culturellement par les hommes, dans notre façon de vivre nos émotions et nos conflits. Quand Mado et Marie se rencontrent, la confrontation et la douleur sont là. On plonge dans le chagrin, le mal qui a été fait. À partir de cette étape, il y a libération. Je ne vois pas ces deux femmes s'autodéchirer, s'agresser verbalement. Le fait que Marie laisse partir sa fille à la fin, c'est une guérison. Des blessures se sont cicatrisées. Ce moment d'arrachement est d'une grande violence physiquement. La confrontation est là aussi. Mais ce n'est pas une confrontation traitée traditionnellement, avec des conflits verbaux. Je ne suis pas sûre que les femmes vivent toujours les choses de cette façon-là, entre elles. Et si elles le font, ce sont souvent des comportements appris. Le film est un moment dans l'existence de ces femmes-là. Ce n'est pas l'histoire de toute leur vie. C'est ce



Marie-Madeleine (Sylvie Drapeau) et Pierre (Patrick Goyette).

qui est mal perçu des fois. Peut-être que dans dix ans, le «méchant» de Cocteau finira par sortir (*rires*). Je ne défends pas du tout ce qu'on nomme une attitude positive, dans la mesure où c'est révolutionnaire aujourd'hui d'être heureux. C'est peut-être la seule révolution qu'il nous reste à faire, de trouver un peu de bonheur et de paix, et d'en donner autour de nous. Pour le reste... (*rires*) Et il y a la notion de temps aussi. C'est du temps réel. On n'est plus habitué à cela au cinéma. L'autre jour, mon fils de dix ans qui déteste se coucher le soir, m'a dit: «C'est tellement le fun, le cinéma, maman. Les gens dorment pas longtemps.» Le temps qui passe est une notion complètement périmée aujourd'hui. On ne l'utilise plus.

On a parfois l'impression que l'omniprésence de la voix off traduisait chez vous un manque de confiance dans l'image.

Je me suis beaucoup questionnée là-dessus au début. J'avais fait des visionnements et il m'arrivait de sentir chez les gens une grande incompréhension. Or, j'avais envie de toucher le public. Je me suis mise à travailler la voix off et à aimer ça. Au bout du compte, on en est venu à la conclusion que chacun pouvait faire la route avec ou sans cette voix off. Un peu comme un journal de voyage. On n'est peut-être plus habitué à ce genre de choses aujourd'hui. Moi, ça ne m'a jamais dérangée dans les films.

Mais vous n'avez pas eu peur que ce type de narration vienne doubler l'image?

J'espère que c'est rare dans le film. Ce que dit la voix off n'est pas nécessairement ce qu'on voit à l'image. On s'interrogeait par

exemple sur la question de l'obsession de l'identité qui s'exprime chez Marie à travers la collection de petits pots dans lesquels elle enferme les êtres. Ça ne me gênait pas du tout de verbaliser le voyage intérieur de Marie, de le mettre en mots, car c'est un personnage tourné vers l'intérieur. J'avais envie de proposer un regard, une vision, un point de vue d'auteur. Je trouvais que la voix off renforçait la démarche. Les gens sont peut-être trop habitués à avoir tout spontanément. Je ne voulais pas qu'on attende quoi que ce soit du film. Il n'y a pas de montée dramatique: c'est un morceau de vie et un cheminement. Je ne cherchais pas à plaire: c'est une interprétation de l'existence. J'ai fait des recherches avant le film, notamment auprès du mouvement Retrouvailles. Il y a toutes sortes d'histoires: des gens qui se suicident après avoir revu leurs parents biologiques, etc. Il y a mille façons d'aborder la vie. Voici la mienne. Je n'ai pas voulu faire l'histoire de tout le monde. Dans *Secrets and Lies* par exemple, c'est autre chose. Je me suis laissée la liberté de déplacer les éléments du récit jusqu'à la fin. Il faut faire la route avec les personnages. J'avais peur que les conflits viennent bloquer le processus du ressac, car le film, c'est ça aussi: un ressac. Le fleuve, la mer sont utilisés dans ce sens-là. On avance, on recule. C'est mouvant, mais ça ne bouge pas comme un raz-de-marée ou une tempête. C'est le mouvement du fleuve. Et je trouve que la voix off renforce cette idée. Si j'avais disposé de plus de temps pour faire le film, peut-être qu'il y aurait eu une épuration. Le film aurait peut-être été meilleur, du moins, différent. Si j'avais rajouté deux ou trois scènes plus mouvementées, les subventions seraient peut-être arrivées aussi plus rapidement (*rires*). Mais ce n'est pas la vision que j'avais du film. À



Mado (France Arbour) et
Mado jeune (Kathleen Fortin).



Cannes, les jeunes m'ont demandé des conseils sur le cinéma. Je leur ai répondu: «Il n'y a pas de secret. Soyez intègres dans ce que vous faites, dans ce qui vous tient à cœur». Micheline Lanctôt, à Concordia, nous disait toujours: «Ne racontez jamais des histoires que vous ne connaissez pas». Il faut croire très fort à ce que l'on fait pour se rendre au bout d'un projet. D'ici quelques années, la vie m'aura amenée ailleurs et j'aborderai sans doute les choses différemment.

La belle métaphore des fous de Bassan autour de l'idée de l'ancrage a-t-elle été un élément déclencheur du récit ?

C'était là tout au début. C'est venu en faisant la route. Ma préoccupation pendant toute l'écriture du scénario était de retrouver quelque chose de très organique, proche de la terre, ce qui correspond peut-être chez moi à une volonté de m'enraciner quelque part. Jacques Gerber, le sélectionneur de la Quinzaine à Cannes, m'a dit que c'était un film qui lui avait donné envie de vivre. Ça m'a bouleversée, car ma quête était de faire un film très organique. Même pendant les ateliers que j'ai effectués avec France Arbour et Sylvie Drapeau avant le tournage, on a travaillé sur la réunion des corps. Je voulais retrouver le contact humain, une vitalité dans des corps proches de la nature. Car tout cet abandon à l'écran devait être très physique et non pas seulement cérébral. J'ai peut-être évité la confrontation verbale parce que physiquement elle était là. C'était une autre façon de la vivre. Il fallait que tout fusionne: les corps, la nature. Je n'ai jamais envisagé ce film-là en couleur. Je n'ai pas voulu faire de compromis là-dessus. Le mouvement des corps, la mer, l'eau... tout ça devait s'harmoniser. Le noir et blanc facilitait aussi les transitions entre les époques. Mado embellit ses souvenirs, elle le dit bien. Je ne voulais pas de ruptures dans la texture. Je voulais travailler aussi le plus possible avec des éclairages naturels.

Vous parliez de Buñuel tout à l'heure. On a l'impression que votre cinéma s'inscrit dans la lignée de films où le rêve et la réalité s'interpellent l'un l'autre. Cocteau est aussi présent à l'écran, indirectement. Que vous inspirent ces cinéastes qui ont arpenté chacun à leur façon le monde des songes ?

On intègre toutes sortes de choses, c'est sûr, mais il n'y avait rien de conscient. Ces cinéastes m'ont communiqué leur amour du cinéma. J'ai le sentiment qu'à leur époque, il y avait quelque chose de pur dans la recherche, dans la façon de travailler. Ce n'était pas des gens qui étaient nécessairement attirés par la forme, mais ils aimaient leur art. Ils se battaient pour une vision unique du monde. Yves Rousseau avait trouvé que mon court métrage *Les frissons d'Agathe* avait quelque chose de buñuélien. Ça m'avait flattée, mais je ne comprenais pas trop à l'époque. Or, Buñuel s'est toujours retrouvé sur ma route. J'ai rencontré son directeur photo, j'ai vu tous les films de sa période française à Paris. Mais c'est en visionnant ses films réalisés au Mexique que j'ai compris. Dans *Les frissons d'Agathe*, il y avait une séquence qui rappelait *Los olvidados*: une vision d'enfant avec une poule qui arrivait sur une table. Mais c'est une série de hasards, peut-être des hasards objectifs, qui est à l'origine de cette rencontre avec l'univers de Buñuel. Quand j'ai fait mon film documentaire sur les Indiens Tarahumaras dans le nord du Mexique, personne ne voulait aller là. C'est une zone de narcotrafic à plus de 20 heures de route de Mexico. C'était dangereux, un sujet difficile qui touchait à l'anthropologie. En me documentant, j'ai découvert qu'Antonin Artaud avait vécu là et j'ai fait ce séjour en communion complète avec son écriture. Il n'y avait rien de faux dans ce qu'il racontait. J'ai toujours eu des petites taches surréalistes dans ma vie. Jusqu'à ce que j'arrive à Strasbourg, où il y avait une rétrospective Buñuel, plus une exposition de Dali. J'ai beaucoup lu sur Buñuel. C'est quelqu'un qui n'avait aucune prétention au sujet de son travail. Il a touché à tout. Il a fait de la télévision, des films de série B... L'important pour lui était de travailler. Ses films mexicains offraient une esquisse de ses œuvres à venir. Je crois beaucoup au travail. Si on veut arriver à élaborer une vision artistique, il faut passer par un long processus de recherche. Sinon, on tombe dans la colonisation culturelle et tout le monde se retrouve à faire le même film. Ce qui est intéressant, c'est d'avoir une interprétation personnelle de la vie. Buñuel et Cocteau comptent peut-être parmi les derniers créateurs avant le déferlement de cette colonisation culturelle.

(Suite à la page 82)



Marie-Madeleine enfant (Maxine Visotzky-Charlebois).

Mais en tournant, je n'ai jamais eu la prétention de chevaucher l'univers de Buñuel. C'est tellement quelque chose à part. Ce qui m'attire chez ce réalisateur, c'est sa démarche. Ses films portaient souvent d'un rêve, d'un songe. Après venaient se greffer là-dessus des personnages, puis des dialogues. Il a toujours dit qu'il n'était pas un homme de lettres. Il travaillait avec des scénaristes. Il ne croyait pas que sa force était dans l'écriture. Il avait souvent des visions, et moi je travaille un peu comme ça. Beaucoup par intuition.

J'imagine qu'il y a eu sur votre film un gros travail de montage. Vous disiez avant l'entrevue que certaines séquences, en pleine nature, avaient été tournées lors d'un premier voyage. Comment s'est organisée la matière du récit?

Je ne remercierai jamais assez le documentaire pour ça. J'ai toujours senti qu'il y avait là quelque chose de très vrai, de très spontané. Quelque chose qui nous empêche d'être déconnectés de la vraie vie, des destinées humaines. Le cinéma de nos jours est de moins en moins en prise sur le réel. Nous sommes guettés par le danger de raconter tous la même histoire. La structure du film a été complètement changée au montage. Il fallait que ça aille avec le ressac et qu'il n'y ait pas de blocage. Il fallait que ce soit un souffle. Et je n'y suis pas arrivée avant la dernière version. Si on coupe le son, je trouve que maintenant, le film coule visuellement, que tout est fluide. Il faut jouer avec la matière, ne pas avoir de structure pré-conçue, de scénario figé d'avance. Surtout pour un premier film. On avait de la difficulté à suivre les personnages au début. On m'avait dit entre autres que le personnage de Marie était par moments d'une grande ouverture et, à d'autres, totalement fermé. Moi, je voulais que le personnage s'ouvre progressivement. À ce moment-là, il y avait des flash-back partout dans le film et c'est ce qui bloquait. Ces flash-back éparpillés venaient briser ce rythme vers la libération. On a donc décidé de les mettre au début du film. À partir de là, à travers l'idée d'un voyage qui en amène un autre, le cheminement devenait possible. Le voyage devient alors celui de la petite Madeleine. En bons cartésiens, les lecteurs de scénario me disaient: «Mais ça donne quoi, ce voyage?» Moi j'ai tenu mon bout. C'est du cinéma. Pourquoi vouloir toujours faire quelque chose dans un but très concret? C'est tellement le reflet de notre époque actuelle — et de notre débâcle actuelle (*rires*). On dirait qu'on n'a plus le droit de vivre quelque chose de différent, le temps d'un film. Pour moi le ciné-

ma, ce n'est pas seulement dépeindre une réalité. C'est donner à voir aussi ce qu'on voudrait que la vie soit. On s'était bien préparé avant le tournage à cause du peu de moyens et du petit nombre de jours de tournage dont on disposait. On avait fait le voyage deux fois pour les repérages. C'est un film que je visualisais bien. Mais c'est vraiment au montage que je me suis confrontée à la matière, un peu comme pour un documentaire. Je sais par expérience que l'objectivité n'existe pas en documentaire. Je sais qu'on peut faire tout dire à une image. À partir de ce principe, on travaille la matière et le film se fait là, sur la table de montage. C'est une dure école, mais il n'y a pas d'autre façon. Aube Foglia et moi, on était découragées par moments (le montage s'est échelonné sur six mois) et un jour, on a senti qu'on était allées au bout et que le film était là. C'était très valorisant comme sentiment en fin de compte.

Que retenez-vous de votre expérience cannoise?

J'ai été très bien préparée et très bien entourée par tout le monde. Jacques Gerber m'avait dit que les gens de la Quinzaine aimaient tous le film. Mais, il m'avait aussi prévenue que Cannes, c'est difficile... et que le film était un film fragile. Il l'avait choisi parce que pour lui, c'était une vision unique. C'est ce que la Quinzaine recherche. Ils prennent aussi les films dans l'esprit d'une continuité. C'est un pari sur l'avenir qu'ils font. Je ne m'attendais pas du tout à être sélectionnée. C'est un grand privilège. La Semaine de la critique m'avait aussi approchée, mais la Quinzaine avait déjà retenu le film. Je crois que les gens ont été touchés par *Les fantômes...* et qu'aussi cette vision du Québec les a intéressés parce qu'elle est parfois proche du documentaire. Toute mon équipe a considéré ça comme un cadeau, de se retrouver là-bas. Voir tout le groupe de filles sur la scène a été un grand moment de bonheur, de plaisir pour moi. Le film a été présenté trois fois devant des salles pleines. On a fêté au champagne (*rires*). Malgré les critiques du lendemain, je referais le film aujourd'hui de la même façon. Je n'ai pas la prétention d'avoir fait un film parfait, loin de là. Mais le film correspond à ce que j'avais en tête au départ. Je crois que, souvent, la critique est elle aussi prise dans cette colonisation culturelle qui se répand sur tous les écrans. Les médias n'ont pas vraiment souligné que la Quinzaine tente de revenir à son esprit initial de découverte, en sélectionnant des films qui proposent un esprit de liberté et d'indépendance par rapport à ce que produit l'industrie.

Comment situez-vous votre film dans la production québécoise actuelle?

Il doit, j'imagine, s'inscrire dans un courant: celui d'un cinéma indépendant qui cherche à être diffusé. Voir un film de 600 000 \$ sélectionné à la Quinzaine, c'est peut-être encourageant pour tous les créateurs qui travaillent dans ce créneau. Il faut laisser passer le temps, je crois. On verra dans cinq ans ce qu'il restera de tout ça. J'ai remarqué à la Quinzaine cette année que plusieurs cinéastes étaient issus du documentaire. Il y a une nette volonté de la part de la Quinzaine de choisir des sujets qui sont davantage ancrés dans la vie. Une nouvelle génération de cinéastes émerge et travaille dans ce sens. Et il y a un public que ça intéresse, un public qui aime le cinéma. On a besoin de vérité aujourd'hui et le cinéma témoigne de cette quête de vérité. ■