
Le documentaire québécois des années 90 Bonnes nouvelles malgré tout...

Number 217, January–February 2002

Le cinéma québécois des années 90

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48616ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN


0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(2002). Le documentaire québécois des années 90 : bonnes nouvelles malgré tout.... *Séquences*, (217), 30–33.



LE CINÉMA QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 90

des jeunes de la rue et de leurs parents. Tout ça dans l'espoir de fournir les outils pour combattre le fléau. (CM)

DANIC CHAMPOUX (*Mon père*/2000) – Participant à *La Course destination monde*, il devient ensuite réalisateur pour la télévision. Son premier film est un portrait des travailleurs itinérants par le biais d'une rencontre avec son père. Il a reçu à juste titre le premier prix Pierre et Yolande Perrault aux Rendez-vous du cinéma québécois 2001. (LC)

DAVID CLERMONT-BÉIQUE (*Chercheurs de miracles*/2000) – Invité par Robert Lepage à suivre sa troupe en atelier et en tournée, David Clermont-Béique s'est vu offrir une fenêtre privilégiée sur le travail d'un créateur de génie en pleine ébullition. À mi-chemin entre le portrait et le documentaire sur l'art, son film laisse entrevoir l'émergence d'une nouvelle voix intéressante qui devra simplement apprendre à resserrer ses idées au fil des sujets à venir. (CV)

VALI FUGULIN (www6.lemondeestpetit.com/2000) – Formée à l'INIS, cette jeune réalisatrice devient vite la coqueluche des cinéphiles et des critiques grâce à son premier documentaire professionnel sur la théorie des six degrés de séparation, qui a fait le tour de plusieurs festivals. À surveiller : ses deux prochains projets, pour lesquels on lui a accordé une grande liberté de création. L'un traite de l'humanité des robots, l'autre, de sexe. (PR)

CARMEN GARCIA (*Variations sur un thème familial*/1994, avec G. Gutierrez, *L'Effet boeuf*/1999) – Productrice-scénariste à l'ONF,

cette réalisatrice s'est surtout fait connaître par un documentaire très fouillé sur l'emprise des multinationales dans le monde de l'alimentation. (LC)

HUGO LATULIPPE (*Voyage au nord du monde*/1999) – Il a été révélé tout récemment au grand public par **Bacon, le film** (2001), important brûlot sociopolitique. Après sa participation à *La Course destination monde*, il a continué à arpenter le monde en véritable cinéaste de terrain. Il est depuis devenu une vedette, surtout à la télévision. À suivre. (CM)

ISABELLE LAVIGNE (*J.U.I.C.E.*/1999) – Après un premier documentaire percutant (et surprenant !) sur l'univers des passeurs de circulaires, la toute jeune Isabelle Lavigne signait en 2001 un nouveau film tout aussi prenant sur les singuliers résidents d'un bloc-appartement situé dans le quartier Centre-Sud à Montréal : *Le 4125 Parthenais*. Le succès de son approche tient principalement à sa capacité à infiltrer le milieu qu'elle décrit pour tracer véritablement un portrait de l'intérieur. (CV)

KARL PARENT ET LOUISE VANDELAC (*Clonage ou l'art de se faire doubler*/2000, *Main basse sur les gènes ou les aliments mutants*/2000) – Le travail de collaboration de cette professeure de sociologie à l'UQAM et de ce réalisateur de Radio-Canada a permis de rendre plus accessibles, dans des œuvres fortement critiques, des questions éminemment complexes sur l'évolution de la science dans notre société. (LC)



Avant le jour, de Lucie Lambert

LE DOCUMENTAIRE QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 90 :

BONNES NOUVELLES MALGRÉ TOUT...

Le cinéma documentaire québécois est véritablement né à la fin des années cinquante, d'une volonté collective d'exercer la liberté de parole. Au sortir de la Grande Noirceur duplessiste, les Brault, Groulx, Lamothe et Perrault cherchaient par le direct à percer et à définir la particularité de l'âme québécoise. Dans les années soixante, ce mouvement de recherche d'identité s'est intensifié jusqu'à la crise d'Octobre, pour se transformer alors en exigence d'accéder au pouvoir de la parole. Les événe-

ments d'octobre, la création du Parti québécois, la censure, par l'Office national du film du Canada (ONF), des films de Denys Arcand (**On est au coton**, 1970) et de Gilles Groulx (**24 heures ou plus...**, 1976) sont bien sûr pertinents pour expliquer cette radicalisation du discours, mais c'est surtout le début d'une ouverture sur le monde que l'on doit reconnaître dès cette époque. La série de films d'André Gladu (*Son des Français d'Amérique*, 1974-1980) est une magistrale manifestation d'affirmation de l'existence, en

Amérique, d'une voix particulière qui refuse de plus en plus d'être mise d'office en position défensive.

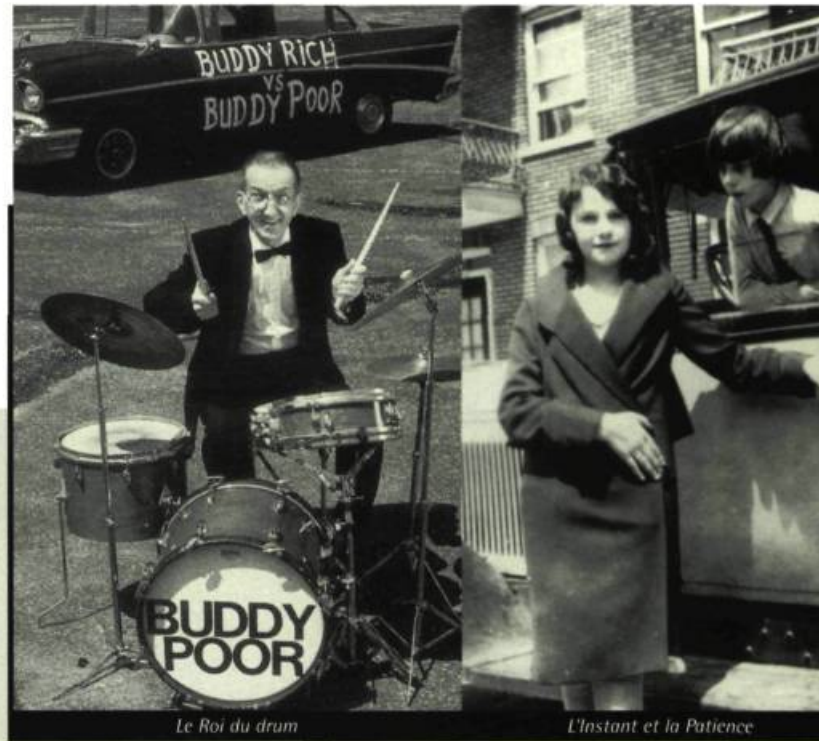
De la même façon qu'on a trop souvent mis sur le compte d'événements locaux la radicalisation des années soixante-dix, la défaite du référendum de 1980 est habituellement invoquée pour expliquer l'apparente démission politique et l'éclatement du discours – culturel en général et cinématographique en particulier – qui ont suivi. Les caractéristiques du documentaire québécois des années quatre-vingt et, encore plus, des années quatre-vingt-dix sont intimement liées à la transformation des enjeux sociopolitiques du monde. Quand l'art paraît éclater, c'est qu'il témoigne de la fin d'un monde; quand le discours politique disparaît, c'est qu'il devient visiblement insuffisant.

Dans la marche de l'art apparaissent périodiquement ce que l'on appelle des éléments de baroque. Ces manifestations surgissent au moment d'époques de transitions importantes dans la vie sociale, alors que toute une classe régnante voit son temps finir. Choisissons arbitrairement deux manifestations du style baroque : le portrait et le mélange de genres. Au XVIII^e siècle, alors que les pouvoirs religieux et aristocratiques perdaient du terrain devant le pouvoir marchand, l'art révélait ses Rembrandt et ses Bernini. À l'époque de la Révolution française, alors que la victoire du commerce était consacrée, c'est un Goya qui témoigna sur un mode plus caustique de la disparition des officines du pouvoir de la noblesse et du clergé. Vers la fin des années quatre-vingt et encore plus depuis 1990, on a produit au Québec un grand nombre de portraits de personnages hors norme. Aussi, ce que Gilles Marsolais a nommé le mouvement de « pollinisation de la fiction par le direct » s'est inversé. Ce sont maintenant les documentaristes qui intègrent des éléments de fiction à leurs films.

LE PORTRAIT

Dès les années quatre-vingt on sentait (confusément pour certains) la dépossession et l'uniformisation qui guettaient la société. Le tissu social s'atomisait, le discours dominant se soumettait aux impératifs de l'argent, les voix discordantes ou seulement différentes n'avaient plus droit de cité. Ce que l'on nomme aujourd'hui la mondialisation était déjà en train. C'est, on dirait, pour garder en mémoire que d'autres façons de vivre et de penser ont déjà existé que les cinéastes ont fait ce travail de ratissage. Serge Giguère inaugure cette vogue du portrait de personnage hors norme avec *Oscar Thiffault* (1987) et *Le gars qui chante sua jobbe* (1988). Cinéaste proche parent de Pierre Perrault par la complicité qu'il développe avec ses personnages, il va peut-être encore plus loin en faisant presque complètement disparaître l'apparence d'entrevue. Le personnage vit devant une caméra qui est présente comme une amie. Dans la foulée de ses deux premiers films, Giguère produira ensuite *Le Roi du drum* (1991) sur le batteur Guy Nadon et *Le Reel du mégaphone* (2000) sur le musicien et syndicaliste Gilles Garand. Suivront ensuite une kyrielle de portraits d'artistes et autres déviants : de Bruno Carrière, *L'art n'est*

point sans Soucy (1994), de Pierre Falardeau, *Le Steak* (1992), de Philippe Baylaucq, *Mystère B.* (1997), de Bernard Émond, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* (1992). Il est troublant de constater combien tous ces personnages apparaissent aujourd'hui comme des espèces disparues ou en voie de l'être. Les films témoignaient souvent de leur isolement, malgré leur obstination à entrer en contact avec les autres ou encore à accéder à la reconnaissance. Dans *Le 4125, rue Parthenais* (2001), d'Isabelle Lavigne, l'un des personnages à qui l'on demande s'il souffre de solitude ou d'isolement proteste que si la sociabilité est naturelle à l'homme, ce n'est pas son cas. Les autres personnages du film ont plus de contacts sociaux, mais ils se développent selon un mode de solidarité et d'entraide ponctuelles.



Le Roi du drum

L'instant et la Patience

LE MÉLANGE DE GENRES

Gilles Marsolais l'a bien montré dans son livre, le cinéma de fiction fait depuis longtemps appel aux méthodes et particularités du direct pour s'approcher de la vie. Du *Chat dans le sac* (1964) de Groulx à *Yes sir ! Madame...* (1995), de Robert Morin, les exemples sont nombreux. Ils ne sont pas non plus le seul apanage du cinéma québécois. De Rouch à Godard et d'Erroll Morris à Michael Moore ou Stanley Kubrick, le spectre est large. Même la télévision de divertissement en fait actuellement ses choux gras. Ce qui est plus nouveau cependant (et on ne parle pas de docu-fiction, ici), c'est l'intégration d'éléments de fiction au documentaire dans le but désigné d'en transcender les limites.

Encore une fois, il faut revenir à Serge Giguère et à son *Oscar Thiffault*, dans lequel il fait jouer aux personnages leurs désirs et

LE CINÉMA QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 90

fantasmes. C'est l'épouse de Thiffault narrant la rencontre de son mari avec les mots de la chanson *Le Rapide blanc*. C'est Thiffault lui-même s'envolant dans un avion modélisé en bois. Dans *Le Roi du drum*, Guy Nadon en Buddy Poor se mesure à Buddy Rich dans une poursuite en automobile. Il y redevient aussi enfant jouant dans une ruelle. Pour Giguère, il s'agit de mener plus loin sa complicité avec son personnage, mais aussi de faire parler la vie et l'imaginaire plutôt que l'entrevue.

Avec *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* (1992) et *L'Instant et la Patience* (1994), Bernard Émond tente lui aussi de nous donner à voir l'imaginaire de ses personnages. Dans le premier, on expérimente les longues marches auxquelles s'adonnait le disparu en suivant les pas d'un genre d'ectoplasme. Dans *L'Instant et la Patience*, c'est une caméra subjective déambulant dans l'univers restreint de couloirs et de chambres tristes d'un hospice qui donne le pouls de la fin de la vie de la mère du cinéaste. Mais Émond va plus loin. L'anthropologue est aux com-



mandes et les éléments de fiction laissent aussi la place à un commentaire ou à une réflexion en voix off qui fait soudainement du film un essai. Alliant les forces du documentaire, de la fiction et de l'essai, le cinéaste s'applique à construire une œuvre parfaitement authentique.

Autre cas intéressant : celui de Robert Morin. Généralement considéré comme vidéaste et cinéaste de fiction, il s'abreuve tout de même abondamment aux spécificités du direct (particulièrement dans son œuvre vidéo). Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1998), le réalisateur fait appel à de vrais héroïnomanes qui jouent leurs personnages respectifs dans une situation fictive : une descente de police dans une piquerie tourne mal. Un caméraman reporter et deux flics sont pris en otage. Vraie fiction, faux documentaire, *reality show* scénarisé (comme il se doit...), l'œil exercé ne s'y trompe pas. Certains dispositifs d'éclairage apparaissent dans le champ de la caméra et le jeu est parfois un peu trop appuyé. Mais le montage est remarquable de transparence, si bien qu'une jeune préposée à la promotion culturelle de TVA s'est fait prendre au piège et a loué le courage du caméraman dans un commentaire généralement indigné. On se demande où nous mènera Morin la prochaine fois, s'il continue dans la même veine.

AUTOUR DU 11 SEPTEMBRE

Au début des années soixante-dix, la censure par l'ONF de deux films avait contribué à radicaliser le discours de la plupart des cinéastes. Il est amusant de constater qu'une nouvelle démission des pouvoirs et des bailleurs de fonds est en train de provoquer une situation analogue. L'ONF a fermé ses studios et s'est lancé dans une aventure sur Internet qui, pour l'instant, produit surtout du divertissement informatif, la ministre fédérale de la Culture, madame Sheila Copps, a accouché de ses notoires « critères canadiens » et le « Fonds des câbles » administre l'argent disponible avec toujours moins d'égards pour le documentaire d'auteur. Cette situation a eu pour conséquence immédiate la quasi disparition du documentaire d'auteur. Depuis les dernières années nous voyons de plus en plus de documentaires qui sont en fait des reportages formatés pour telle ou telle émission de télévision.

Parallèlement à cela, depuis la vogue du discours sur la pensée unique et la mondialisation surgissent des documentaristes peu remarqués auparavant. Leurs films sont généralement produits avec peu de moyens mais plus de sentiment d'urgence. *Pressure Point, Inside the Montreal Blockade* (1999), de Malcolm Guy, Magnus Isaacsson et Anna Paskal, en est l'exemple parfait. Les cinéastes y suivent la préparation puis l'action des troupes de résistants pacifiques à la réunion de l'AMY à Montréal en 1998. Du côté francophone, les Eve Lamont (*Méchante job*, 2001), Yvan Patry (maintenant décédé) et Danièle Lacourse (*Chronique d'un génocide annoncé*, 1996) fourbissent leurs armes depuis déjà assez longtemps.

Avec les événements survenus à New York et à Washington le 11 septembre, on peut penser que le documentaire engagé continuera de proliférer. Si on ne sait toujours pas avec certitude qui a perpétré les attentats, on peut voir facilement que la gestion de la crise par les États-Unis vise à la « normalisation » du Moyen-Orient et à l'intensification du plan de pénétration de la marchandise, là-bas comme ailleurs. Espérons que la réponse des cinéastes sera imaginative.

Il y a actuellement deux genres de documentaristes dits engagés. Les premiers passent par le discours politique et font généralement appel à des experts pour vulgariser la situation. Pensons à Peter Wintonick (*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, 1992) ou à Carole Poliquin (*Turbulences*, 1997). Le film de Wintonick est un hommage lourd et spectaculaire à un penseur qui réchauffe (en toute bonne conscience peut-être) des idées qui ont été subversives dans les années soixante. Celui de Carole Poliquin est déjà beaucoup plus intéressant. Montrant d'abord les contours de la mondialisation qui se développe par itération, comme un fractal, elle s'applique ensuite à nous faire connaître les réseaux qui se forment à travers le monde pour répondre à la situation et parfois la subvertir. Ces réseaux sont fondés pour la plupart sur la solidarité et l'expérimentation de modes de rapports sociaux différents. La politique n'y entre qu'insidieusement, et toujours pour mettre fin à l'expérience. Par exemple, *Le Rêve d'Alonzo* (2000), de Patry et

Lacourse, offre des Zappatistes une image bien différente de celle que fait miroiter Poliquin. Mais là où *Turbulences* cloche le plus, c'est lorsqu'on voit apparaître les experts du Club de Lisbonne ou du *Monde diplomatique*. Le discours sur la pensée unique est presque entièrement fabriqué sur le modèle de la pensée situationniste qui a fait son temps (aux deux sens de l'expression) dans les années soixante. Depuis les années quatre-vingt, ce discours a été adopté par les gouvernements qui, à l'heure où ils ne sont plus que les laquais du pouvoir de l'argent, se posent en défenseurs des citoyens et d'une « économie solidaire ». Voilà qui est assez peu dialectique, et les vrais maîtres du monde s'en tordent de rire. On résout les contradictions de l'histoire par un exercice effectif de la liberté (dans la mesure où c'est possible) et non par la dénonciation politique qui ne tend jamais qu'à laisser les choses inchangées. Ce qui germe dans l'expression culturelle et sociale depuis les années quatre-vingt n'est pas un nouveau mouvement

politique ou idéologique, mais une cohérence apolitique fondée sur la solidarité et l'expérimentation parfois confuse, mais toujours passionnée, de nouveaux types de rapports sociaux.

C'est ici qu'entre en scène l'autre type de documentariste. Celui-ci est à la recherche de voies et de réseaux inconnus, de l'interstice qui mène au travers du mur de l'ignorance et de la bêtise. Il met en présence des gens du quotidien et fait entendre la musique qui s'élève de leurs rencontres, afin que d'autres la reconnaissent. Il détourne l'utilisation habituelle du cinéma en en faisant un outil collectif de guérison. Les films de Sylvain Lespérance (*Le temps qu'il fait*, 1997), de Lucie Lambert (*Avant le jour*, 1999) et de Maurice Bulbulian (*The Nitinaht Chronicles*, 1997) sont les véritables films engagés de cette décennie.

¹Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, 1997.

HUGO LATULIPPE DU CINÉMA COMME L'AURAIT FAIT LE CHE

Lorsque j'ai rencontré Hugo Latulippe pour cette entrevue, le jeune réalisateur se retrouvait en pleine bourrasque médiatique. Il passait d'une entrevue à l'autre, pour parler de son documentaire Bacon, le film, courageux pamphlet qui dénonce les scandaleuses pratiques de l'industrie porcine au Québec et qui a indisposé bien du monde. Aussi, les médias ont voulu savoir qui était ce Latulippe et, surtout, ce qu'il pensait des... cochons. Mais bien peu se sont demandé ce qu'il avait à dire en tant que cinéaste. C'est un peu comme si l'artiste, une fois engagé, devait passer à des choses plus sérieuses que... l'esthétique filmique. Pourtant ce film semble confirmer une tendance dans le cinéma québécois : le retour en force d'un cinéma documentaire engagé et, surtout, populaire qui s'impose (et qu'on s'impose, en tant qu'artiste) parce que la colère gronde. Rencontre avec un cinéaste engagé qui sait ce qu'il veut et qui avance la tête bien haute, fier et convaincu d'avoir ouvert une brèche dans cette « loi du silence » qui bloque tout débat de société.

propos recueillis par Carlo Mandolini

On a beaucoup évoqué, récemment, la crise du documentaire. Une crise provoquée, me semble-t-il, par un manque d'engagement social de la part des auteurs, ce qui a cantonné en quelque sorte le documentaire dans une forme plus aseptisée, plus inoffensive. Or grâce à votre film, et à quelques autres aussi qui sont sortis ces derniers temps, il semble qu'il y ait un retour en force du film social. Film « social » dans la mesure où l'on cherche à toucher les gens dans leur réalité quotidienne d'abord... d'où l'impact populaire.

La réaction à *Bacon...* a été fabuleuse. Je pense que le film touche les gens de façon toute particulière, et pas seulement les gens des campagnes. J'y vois trois raisons. La première est alimentaire : du porc, on en mange tous... et en grande quantité. Or depuis quelques temps, on s'interroge beaucoup sur ce qu'on consomme. Mais il y a aussi une raison politique : on réagit de plus en plus à ce sacrilège démocratique dont on est témoin. On se rend compte qu'il y a collusion entre les politiciens, qu'on a pourtant élus pour prendre soin de nous et du pays, et les industriels qui ne sont



Hugo Latulippe