Document generated on 06/06/2025 12:27 a.m.

Bulletin d'histoire politique

Le retour du refoulé : le documentaire politique à l'ère de la télévision

Pierre Véronneau

Volume 9, Number 3, Summer 2001

Art et politique au Québec depuis les automatistes : un héritage modifié

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1060483ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1060483ar

See table of contents

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (print)
1929-7653 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Véronneau, P. (2001). Le retour du refoulé : le documentaire politique à l'ère de la télévision. *Bulletin d'histoire politique*, *9*(3), 54–68. https://doi.org/10.7202/1060483ar

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le retour du refoulé : le documentaire politique à l'ère de la télévision

PIERRE VÉRONNEAU
historien du cinéma

En 1972, Claude Jutra et Geneviève Bujold refusent l'Ordre du Canada au nom de la survie du Québec. En 1999, quinze artistes et intellectuels demandent aux artistes québécois de renoncer aux prix du Gouverneur général car il s'agit là d'une entreprise de récupération politique. Parmi eux, un seul cinéaste : Pierre Falardeau. Et signe des temps, cette dénonciation s'attire autant de louanges que de réprobation, même chez des souverainistes. Pourquoi, demandera-t-on notamment, refuser l'honneur fédéral alors qu'on accepte à qui mieux mieux l'argent des institutions fédérales (Office national du film, Téléfilm Canada, Conseil des arts) ? En 1974, Jean-Claude Lord pouvait réaliser une fiction commerciale à saveur politique, *Bingo*, évoquant les événements d'Octobre ; c'était l'écho local du syndrome Costa Gavras. Dans les années 1980-1990, le cinéma de fiction n'est plus très politique — au sens immédiat du terme car globalement on peut toujours affirmer que tout film est politique — sauf pratiquement celui de Falardeau, un cinéaste qui ne rate pas une occasion de dénoncer l'affadissement de notre cinématographie. Est-ce à dire que les temps ont changé irrémédiablement ? Que les engagements de toute nature qui ont marqué les années 1960-1970 sont à mettre au solde des illusions dépassées et qu'il ne reste plus que *Le Couac*, *L'Aut'journal* ou autre *Recto Verso* et la presse syndicale pour monter aux barricades ? [1]

En fait, on constate, particulièrement dans les années 1990, que le documentaire n'a pas baissé les bras pour ce qui est du politique. On observe qu'il y a plutôt déplacement. Les terrains de revendication et de lutte ont changé et le cinéma s'est ajusté. On ne dénonce plus le capitalisme de la même manière, la lutte nationale québécoise ne suscite plus les mêmes enthousiasmes, les mêmes envolées lyriques. Même les propositions d'action n'ont plus la même nature ; d'ailleurs les groupes populaires et militants se sont radicalement transformés. On constate aussi une évolution du côté des maisons de production qui réalisent du documentaire [2]. La majorité travaille en fonction d'une diffusion télévisuelle —elles en sont pour ainsi dire les otages — et cherche conséquemment des sujets qui peuvent susciter l'intérêt

des programmateurs. De son côté, l'ONF va transformer radicalement au milieu des années 1990 sa structure de production. Il encourage son personnel à prendre sa retraite, n'engage plus de permanents et opte pour des cinéastes résidents ou pigistes. Sa décision d'abandonner la fiction et de diviser sa production de manière thématique va d'ailleurs favoriser le tournage de films à teneur politique. On remarquera incidemment que la plupart des films mentionnés dans le présent texte proviennent du Programme français de l'ONF et plus particulièrement de ses studios documentaires « Société et sciences » et « Monde du travail » [3]. Ses objectifs sont d'ailleurs explicites : « Faire correspondre davantage nos projets de films aux grands enjeux de notre société et de notre époque ; (...) consolider le sens de l'engagement individuel et collectif tant dans l'urgence de dire que dans nos responsabilités envers les citoyens » [4]. Essayons de voir quelles pistes empruntent dorénavant les cinéastes, qu'ils soient de l'ONF ou qu'ils œuvrent, ce qui est maintenant assez rare, de manière indépendante.

Immigration, ouverture internationale et mondialisation

Depuis les années 1970, la question de l'immigration et de l'Autre est très présente dans le cinéma québécois [5]. Durant les années dont nous traitons, on peut signaler *Par tous les moyens nécessaires* (1999) d'Isaac Isitan qui touche la question des Noirs en Amérique et au Québec et les présente comme un groupe qui oscille entre la réconciliation et la révolte, la rectitude politique et la violence. Comme c'est souvent le cas, le réalisateur propose plusieurs points de vue mais ne prend pas position. Dans une autre veine, Jean-Pierre Gariépy, dans *Le Pont de l'exil* (ONF, 1997, m. m.), aborde le dossier des réfugiés politiques à travers le cas d'hommes et de femmes qui arrivent de l'Iran, de la Bosnie, du Burundi et de l'Algérie. Au plan personnel, ceux-ci doivent faire face au déracinement et Gariépy prend le temps de les écouter et de les apprivoiser. Mais il n'en reste pas à cette dimension humaine. Par une variété d'approches cinématographiques — archives, reconstitutions, entrevues — il va plus loin en essayant de comprendre les conflits du monde qui impliquent l'Occident et de réfléchir sur la présence de la guerre en cette fin de siècle [6].

On remarque un intérêt évident pour les sujets étrangers qui permettent de mettre en lumière les conséquences de la mondialisation des économies sur la vie des gens ou les soubresauts de la décolonisation qui entraînent guerres et génocides. Sur ce terrain, tous les sujets et tous les discours se croisent. Cette sensibilité aux questions étrangères, marque d'une certaine politisation du cinéma québécois, touche des cinéastes dont l'œuvre ne s'est jusqu'alors pas développée dans cette ligne. Par exemple, le dernier film de

Marquise Lepage, *Des marelles et des petites filles* (ONF-Virage, 1999, m. m.), produit par l'ex-syndicaliste et ex-députée péquiste Monique Simard, s'attarde à la situation et aux conditions de travail des petites filles du tiers monde qui, de l'Inde à la Thaïlande, du Pérou au Burkina Faso, sont exploitées, torturées, quand elles ne sont pas obligées de se prostituer. Le film veut susciter la révolte chez le spectateur occidental et lui faire prendre conscience des situations révoltantes dans lesquelles croupissent plusieurs enfants du monde entier. Il ne propose pas de solutions, mais le pourrait-il ?

Helen Doyle est une autre cinéaste dont l'œuvre n'a jamais beaucoup été portée par les propos politiques, si l'on excepte *Chaperons rouges* (1979) qui parlait du viol. Dans *Le Rendez-vous de Sarajevo* (ONF, 1997, m. m.), elle traite de la guerre fratricide de Bosnie qui a indigné plusieurs personnes. Elle en parle à travers l'expérience de deux jeunes qui ont échappé à cet enfer et qui vivent aujourd'hui au Québec. Elle fait aussi appel au photographe Louis Jammes, qui a placardé en 1993 les murs de Sarajevo d'immenses sérigraphies d'enfants, pour opposer à la barbarie de la guerre l'art et la culture. Comme elle s'intéresse davantage à des problématiques individuelles, elle mêle à cette histoire des références personnelles (la mort de son père, le déluge du Saguenay). L'arrimage des deux propos ne convainc pas toujours et montre bien que Doyle est davantage mobilisée par l'émotion, la puissance de l'art et de l'amour, que par l'analyse politique d'un conflit qui a mis au jour les contradictions du monde occidental et de plusieurs de ses intellectuels.

Cependant on retrouve plusieurs cinéastes dont l'œuvre s'inscrit essentiellement sous la bannière du politique, sinon du militantisme. Nous en mentionnerons quatre: Mary Ellen Davis, le duo Danièle Lacourse/Yvan Patry (décédé en 1999), et Carole Poliquin. Le terrain d'intervention de M. E. Davis est l'Amérique latine. Après avoir produit un film qui se passe au Salvador (Guillermo Escalon, *Alejandro*, 1992, l. m.), elle va réaliser deux films au Guatemala. Le premier, *Le Songe du diable* (1992, l. m.), se sert de la danse folklorique des 24 diables, où sous couvert d'exorcisme on inculpe carrément les exploiteurs, pour explorer l'univers contradictoire de ce pays. Davis oppose les paysans pauvres et exploités, majoritairement mayas, aux militaires et aux bourgeois qui se proclament défenseurs de la démocratie face aux menaces subversives. C'est par le montage et la richesse de ses images, et sans commentaire, que Davis fait ressortir son point de vue, évidemment favorable à ces paysans humbles, objets de massacres sporadiques et dont les leaders sont exécutés. Elle montre particulièrement l'impact de la répression sur les femmes trop souvent veuves.

Davis poursuit dans *Tierra madre* (1996, m. m.) son témoignage en faveur des paysans autochtones victimes d'un véritable génocide. Son travail latino-américain est à rapprocher de celui d'Arthur Lamothe qui a parlé, lui, à

propos des Amérindiens du Québec, d'un « doux ethnocide ». D'ailleurs le *tierra madre* espagnol n'est-il pas l'équivalent de son *ntesi nana shepen* montagnais ? Les deux cinéastes ressentent chacun à leur manière le même besoin de réaliser un cinéma d'information politique et d'intervention sociale qui s'appuie sur la mémoire de l'histoire. Après le Guatemala, Davis se tourne vers le Mexique, partenaire si « démocratique » du Canada au sein de l'ALENA depuis 1994. Dans *Mexique mort ou vif* (ONF, 1996, m. m.), elle montre que ce pays est aussi terre de violence en s'appuyant sur le témoignage d'un ancien député de l'opposition, forcé de s'exiler à Montréal après avoir échappé à un attentat. À la voix de cet homme qui explique les mécanismes de la violence politique au Mexique, Davis ajoute une dimension ethnographique en faisant allusion aux rites reliés à la mort et qui déjà avaient frappé Eisenstein dans *Que viva Mexico !*. Par une œuvre où elle convie folklore, musique, récits et rites, Davis confère au cinéma politique l'allure non didactique d'un essai où ce ne sont pas tant les arguments qui priment mais l'expérience de la cinéaste et son questionnement d'une réalité complexe et contradictoire.

Souvent produits par l'ONF, prévus pour diffusion à la télévision, les films de Davis doivent naviguer entre les censures institutionnelles et les craintes des organismes subventionnaires. On pourrait dire la même chose du travail d'Yvan Patry et Danièle Lacourse. Ceux-ci s'inscrivent dans une tradition tiers-mondiste très vivante en Occident depuis près de quarante ans. Ils ont fondé une compagnie au nom explicite : Alter-Ciné. Ce collectif propose un autre cinéma spécialisé dans les sujets internationaux. Même s'il réalise des reportages d'actualité et de la couverture de nouvelles, c'est dans sa production documentaire qu'Alter-Ciné laisse sa marque. À la différence de Davis, il va collaborer avec des groupes d'éducation populaire dans les pays où il intervient. Patry et Lacourse vont aussi préférer un cinéma plus didactique, un cheminement de la pensée plus rationnel, une méthode qui se rapproche du journalisme d'enquête. Dans les années 1980, on va les retrouver surtout en Amérique centrale (Nicaragua, Salvador, Honduras) où ils traiteront des questions autochtones, des mouvements de guérilla et des guerres sales qui s'y mènent. À la fin des années 1980, ils tournent leur attention vers l'Afrique. Dans la série « Eritrea and the Horn of Africa » (ONF, 1987, 3 m. m.), commandité par des organismes non gouvernementaux qui veulent s'en servir comme outil de sensibilisation, ils retracent l'histoire et l'actualité du conflit qui oppose l'Érythrée à l'Éthiopie. *Nuit et silence* (1990, m. m.) est d'ailleurs entièrement consacré à ce dernier pays.

Continent tragique et malheureux, héritier d'une décolonisation sabotée, l'Afrique ne cesse pas d'être un lieu de guerre et de génocide. Après la corne de l'Afrique, Patry et Lacourse se dirigent vers les Grands Lacs. Une de leurs

œuvres majeures est *Chronique d'un génocide annoncé* (1996, l. m. en trois parties). Pendant trois ans ils ont ramené du Rwanda des images de la folie fratricide qui oppose Tutsis et Hutus. Leur but: que l'humanité ne puisse pas dire qu'elle ne savait pas. Près de trois heures d'images révélatrices, de séquences poignantes, de témoignages accusateurs. Pour les cinéastes, les effets de style, les humeurs à la première personne, la recherche d'innovation sont superflus. Leur documentaire est engagé: ils veulent dessiller les yeux d'une population repue et quasi indifférente dans son confort, déformée par l'information-spectacle dont est absente l'explication politique; ils veulent critiquer le « ponce-pilatisme » des gouvernements de l'ONU qui paralysent leurs casques bleus alors que déferle la catastrophe. Ce film d'une force exceptionnelle mais aussi d'une terrible sobriété constitue une pièce majeure sur l'échiquier du documentaire politique québécois.

Comme Lacourse et Patry, Carole Poliquin est une réalisatrice dont le métier est guidé par l'analyse des rapports politiques et sociaux qui gouvernent le monde et le Québec. En 1998, elle sort *Turbulences* (ONF, 1998, m. m.) où elle veut faire comprendre les mécanismes économiques qui conduisent à l'appauvrissement des pauvres et l'enrichissement des riches. Le film transporte le spectateur du Québec en Thaïlande, du Mexique au Sénégal et confronte, par le montage, banquiers et sans-abri, spéculateurs du marché des devises et ouvrières exploitées. Dans ce documentaire-choc sur l'impact de la mondialisation et de l'ultralibéralisme, elle critique la primauté de l'économique sur le social et le politique, et la toute-puissance des marchés financiers. Elle souligne les effets pervers du capitalisme boursier sur les pauvres du monde. Elle dira: « Je voulais montrer que la même logique économique conduit aux mêmes effets partout... Trop souvent ce sont des anecdotes qu'on nous raconte. Les médias nous donnent rarement l'opportunité de comprendre l'actualité. Quand on veut jeter un regard critique sur le monde, les commanditaires et les diffuseurs sont beaucoup plus difficiles à intéresser » [7]. Elle donne la parole à Ricardo Petrella, universitaire, journaliste et chef de file du groupe de Lisbonne, qui propose des solutions de rechange à la logique des marchés. Son film est une puissante dénonciation d'un système qui engendre partout des turbulences pour les populations ainsi qu'un plaidoyer passionné pour un univers plus juste et plus équitable. Ce film nous permet d'attirer l'attention sur une caractéristique majeure de plusieurs films politiques des années 1990, à savoir que l'analyse, les thèses et les références développées par *Le Monde diplomatique*, dont Petrella est un collaborateur régulier, sont très présentes dans leur propos [8]. Dans un film précédent, *L'Âge de la performance* (1994), la réalisatrice questionnait une autre dimension de l'activité humaine, la religion de la performance, de la productivité et de la compétitivité, qui touche par incidence la question de

la mondialisation. Poliquin demande de ne pas réduire l'homme à sa dimension d'être producteur et de prendre en considération d'autres valeurs humaines. On comprend qu'elle propose d'adapter la situation à la personne au lieu d'adapter la personne à la situation, mais elle ne dit pas comment.

L'artifice dont elle use pour faire ressortir son point de vue, c'est de mettre en parallèle le monde agricole, tourné vers la productivité, et le monde économique de la performance. Justement le monde agricole est l'enjeu de problèmes politico-économiques majeurs. Ainsi, dans *L'Effet bœuf* (ONF, 1999, m. m.), Carmen Garcia montre comment les éleveurs de bœuf sont pris en otage par les grandes entreprises qui dominent le marché. Elle dresse un portrait alarmant de l'industrie agro-alimentaire où une poignée de compagnies géantes luttent pour occuper le marché mondial de l'alimentation, sans égard aux répercussions sociales et environnementales de leurs agissements. Le film donne la parole à des producteurs en lutte contre le pouvoir des monopoles ou en quête d'alternatives au système actuel. Les manifestations de décembre 1999 au congrès de l'Organisation mondiale du commerce qui se tenait à Seattle, montrent que leur allié potentiel, le consommateur, est peut-être prêt à se dresser contre les diktats libéraux. La mondialisation, dans tout ce que le concept a de vague et d'évocateur, attire et va continuer d'attirer l'attention de plusieurs cinéastes.

L'impact de cette réalité sur le travail ne pouvait qu'intéresser le documentaire. Questionnant le nouveau credo économique mondial fondé sur la souplesse des accords commerciaux et l'ouverture des marchés, Magnus Isacsson fait partager au spectateur, dans *Le Nouvel Habit de l'empereur* (ONF, 1995, l. m.), l'amertume, la colère, voire le désarroi de travailleurs outrés d'avoir été trompés à la fois par leurs patrons et leurs élus. De son côté, Michel Murray se demande, dans *L'Usine* (ONF, 1997, m. m.), si un travailleur peut encore songer, à l'heure de la mondialisation de l'économie, à conserver un emploi. En s'appuyant sur le cas d'une usine de Shawinigan, filiale du géant Alcan, il montre comment les restructurations bouleversent les relations de travail et l'existence des gens[9]. Pour mettre son propos en perspective, Murray a recours à des documents d'archives et confronter les points de vue qui s'expriment sur le sujet. Il est clair qu'il conteste lui aussi l'âge de la performance, du profit et de la mondialisation.

SYNDICALISME, MONDE DU TRAVAIL ET LES «AUTRES» D'ICI

Devant cette réalité, les syndicats ne savent pas toujours quelle tactique adopter. Les films dont nous venons de parler font d'ailleurs souvent référence au rôle de cette structure organisationnelle. Il est donc fort intéressant que la Confédération des syndicats nationaux (CSN) appuie la réalisation d'une

série de cinq films sur le syndicalisme qui va se révéler un des gros morceaux de cinéma politique de la décennie, « CSN : cinq temps d'un mouvement » (1996, 5 m. m.)[10]. Jamais une entreprise d'une telle envergure n'avait été montée au Québec. Le but de la série est de mettre en perspective des événements historiques en les reliant à des événements socio-politiques contemporains.

Dans *Le Grand Tumulte*, Magnus Isacsson retrace l'histoire du front commun de 1972 où les chefs syndicaux Marcel Pepin, Louis Laberge et Yvon Charbonneau furent emprisonnés à Orsainville. Isacsson a recours à des documents d'archives mais en même temps met en présence Marcel Pepin et les deux anciens ministres libéraux Jérôme Choquette (Justice) et Jean Cournoyer (Travail) pour qu'ils commentent vingt-cinq ans plus tard l'événement. Il introduit aussi deux journalistes de l'émission de radio *L'Aventure* qui, enquêtant sur l'événement, en ont chacun une perception différente qu'expliquerait leur différence de génération. Le film oppose aussi à cette époque de lutte entre les syndicats et l'État, le sommet socio-énonomique de 1996 convoqué par le gouvernement de Lucien Bouchard et qui correspond à l'approche collaboratrice, sinon consensuelle, que l'on souhaite imprimer aux relations de travail et même aux rapports de classes. Dans l'ensemble, le film interpelle les pratiques syndicales d'aujourd'hui à partir de la tradition plus militante des années 1970[11].

En mettant en parallèle images d'archives et témoignages, Sophie Bissonnette retrace de son côté l'histoire de la mythique grève de l'Amiante de 1949. Dans *'49. Un souffle de colère*, des personnes chantent « Vive le syndicat ». Cela correspond tout à fait au point de vue de Bissonnette. En présentant cette grève qui a divisé le Québec et profondément marqué l'histoire du syndicalisme, en rappelant le traitement réservé aux travailleurs par les compagnies d'amiante américaines, les rapports entre la Confédération des travailleurs catholiques du Canada et le premier ministre Maurice Duplessis, la grève elle-même, la violence policière et celle des manifestants, les barricades, l'intervention de Mgr Charbonneau et le règlement final, Bissonnette sous-entend que le syndicalisme s'est construit dans la lutte et dans l'action et qu'il devrait en être encore ainsi.

Dans le même parallèle passé/présent, c'est Patricio Henriquez qui embrasse la plus longue période de temps. Dans *La Fille aux allumettes*, sous forme de dramatique et à l'aide de documents d'archives, il aborde la question des revendications syndicales dans des emplois majoritairement féminins. D'un côté, l'évocation du travail des allumettières de la E. B. Eddy à Hull en 1924, de l'autre la grève des travailleuses de l'hôtel Holiday Inn qui luttent depuis 1993 et qui sont en butte à toutes les magouilles du propriétaire de l'hôtel, Rosdev. Pour faire comprendre le présent, Henriquez

montre un ministre du travail impuissant face à la tournure des événements, apporte plusieurs informations factuelles sur la fortune de Rosdev et ses manières d'agir, tout comme il montre que les immigrantes ne craignent pas de s'engager dans des combats politiques et syndicaux.

Le combat des femmes demeurant un des grands enjeux du syndicalisme québécois des années 1990, pas surprenant que dans *Si le travail m'était conté... autrement!*, Marcel Simard pose la question de l'équité salariale en évoquant deux cas exemplaires. D'abord celui des infirmières de Sainte-Justine qui, en 1963, se mettent en grève pour que soit reconnu leur statut professionnel et qui s'opposent pour ce faire aux autorités et aux religieuses qui administrent l'hôpital. Puis dans les années 1990, celui des travailleuses en garderie qui revendiquent un statut et des conditions de travail décentes. Ce film est peut-être le plus didactique de la série car il a recours à la personne de Monique Simard qui intervient à l'écran, questionne le salaire des femmes, se prononce sur l'équité salariale et énonce clairement les enjeux de ces luttes. Plus militant que les autres, le film montre qu'il faut encourager la prise de conscience des travailleurs et que la lutte syndicale est toujours un moyen d'éducation politique.

L'œuvre de Tahani Rached se déploie aussi, sans s'y restreindre, dans un cadre politique. Comme le dit fort clairement André Lavoie, « Rached traite moins de pauvreté que de débrouillardise dans *Au chic resto pop*, moins du sida que de ceux qui s'acharnent à le combattre dans *Médecins du cœur* et plus d'amitié que de haine entre femmes chrétiennes, musulmanes et athées dans *Quatre femmes d'Égypte*. Elle filme toujours des petits groupes de "résistants" qui ne se laissent pas envahir par le cynisme »[12]. Dans *Urgence! Deuxième souffle* (ONF, 1999, l. m.), Rached n'écoute que les infirmières et prend fait et cause pour elles. Leur ras-le-bol éclaire bien la crise du système de santé au Québec. Signe de l'actualité du travail de la cinéaste, le film est sorti en 1999, quelques semaines avant le déclenchement de leur grève qui a permis à l'État d'encore mettre en lumière son aspect répressif.

Les cinéastes abordent toujours de manière très diversifiée ce sujet éminemment politique qu'est la question des femmes. Dans *Femmes et religieuses... Épouses de Dieu — Ouvrières de Dieu* (ONF, 1999, 2 m. m.), Lucie Lachapelle propose son point de vue sur le patrimoine contesté et tabou des religieuses au Québec en situant leur apport dans une perspective historique, depuis la fondation de la Nouvelle-France jusqu'à nos jours. À travers un regard attachant et sans complaisance sur le parcours de ces femmes, en mêlant recherche historique, documents d'archives inédits et scènes de reconstitution, il est clair que la réalisatrice ne se situe pas dans la lignée de ceux qui ont pris à partie, ces dernières années, les actions des communautés religieuses féminines; elle choisit plutôt de montrer la complexité du sujet.

À l'autre bout du spectre, Najwa Tlili se penche, dans *Rupture* (ONF, 1998, m. m.), sur le problème des femmes arabes qui arrivent au Canada avec le parrainage de leur mari et dont le couple éclate par la suite. En brossant le portrait touchant de deux femmes fragilisées par leur parrainage mais en voie d'émancipation, la réalisatrice en profite pour dénoncer les violences conjugales et toutes les barrières à la liberté.

La situation des femmes, et des couples en général, dépend aussi de la réalité des enfants. Avoir des enfants a un impact financier sur le travail et la vie familiale. La carrière peut en souffrir, surtout si la femme œuvre dans un milieu où triomphe la performance. La famille peut traverser quelques difficultés économiques ou se heurter au manque de garderies. Chacune à leur manière, Sylvie Groulx (*Qui va chercher Giselle à 3h45?*, ONF, 1989, m. m.) et Carole Poliquin (*Le Dernier Enfant*, 1990, vidéo) posent ces questions de manière concrète et quotidienne, avec sensibilité et émotion, en mettant en relief les contradictions de notre système socio-économique et en soulevant la question de la dénatalité où le Québec bat des records.

Est-ce le signe d'un vieillissement des cinéastes qui ont maintenant des enfants plus âgés, toujours est-il qu'on note que de plus en plus de films s'intéressent aux jeunes. D'ailleurs au slogan « un Québec fou de ses enfants » a succédé celui de « un Québec malade de ses enfants ». Cinéaste engagé, Richard Boutet [13], dans *Le Spasme de vivre* (ONF, 1991, l. m.), s'intéresse au suicide chez les 15-25 ans au Québec, un taux parmi les plus élevés au monde. Le récit de ses témoins dessine un portrait de société assez tragique. Le réalisateur se sert d'ailleurs de son cinéma pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas. En plongeant au cœur du fonctionnement individuel et social, il pratique un cinéma qui stimule le débat.

Sur un sujet analogue, Sylvie Van Brabant, dans *Seul dans mon putain d'univers* (ONF, 1997, l. m.), suit pendant un an quatre jeunes qui ont tous été dans des centres d'accueil et se sont livrés à des gestes violents et criminels. Van Brabant ne cherche pas de coupables, de responsables. On lui a d'ailleurs reproché de s'inscrire dans une tendance de déresponsabilisation de l'individu car c'est toujours l'autre qui est responsable. Effectivement, le recours à la voix off sert plutôt à accuser le système qui permet une telle réalité, à analyser les conséquences des gestes des jeunes. Sur un sujet analogue, Manon Barbeau adopte un tout autre ton, plus sensible, dirais-je plus complice, plus empathique, mais sa démarche est semblable car *L'Armée de l'ombre* (ONF, 1999, l. m.) n'analyse aucune cause, n'apporte aucune réponse, ne pose que des questions. Ses jeunes héros sont des sans-abri, des punks de Québec, pratiquement que des gars [14], qui dénoncent l'injustice et le harcèlement policier, et parlent de leurs amis qui meurent d'overdose ou se suicident. Il est clair que tous ces films visent à révéler le côté touchant de leurs

protagonistes — ce qui est quasiment une constante de ce genre de films — afin de toucher le spectateur. À un cinéma politique de raison s'est substitué souvent un cinéma politique d'émotion. Mais dans un cas comme dans l'autre, on peut penser que la partie n'est pas gagnée quand on lit une phrase comme « rien de plus énervant qu'un cinéaste qui gaspille de la pellicule pour nous faire la morale et nous inonder de sa bonne conscience », qu'écrivait Nathalie Petrowski[15] au moment de la sortie de *Remous*, de Sylvie Van Brabant (ONF, 1990, l. m.), pour expliquer sa méconnaissance de l'œuvre antérieure de la réalisatrice. Ce préjugé est sûrement partagé par plusieurs chroniqueurs et décideurs institutionnels alors que plusieurs cinéastes se contentent de donner la parole à leurs protagonistes sans enrober leurs sujets de morale et de discours. Mais ce reproche sert souvent d'alibi à ceux qu'énerve toute dimension politique du cinéma.

Il est aussi des films qui sont politiques au sens plus premier du terme. Ainsi les années 1990 ont vu le Québec connaître un second référendum sur sa souveraineté. L'événement a suscité au Québec moins d'échos cinématographiques qu'à l'occasion du premier référendum. Il est d'ailleurs symptomatique que *Le Grand Silence* (ONF, Gilles Blais, ONF, 1997, m. m.) mette en présence, par le montage, de jeunes anglophones et francophones du Québec et de Colombie-Britannique. D'ailleurs, les films tournés hors Québec sur le sujet abordent toujours cet aspect du problème dont les politiciens canadiens font leurs choux gras : l'impact de la souveraineté sur le reste du Canada et leur droit de se prononcer sur cette question.

Dans les années 1990, Jacques Godbout s'est fait lui aussi une spécialité d'aborder des sujets à teneur politique. Il ouvre le bal avec *Le Mouton noir* (ONF, 1992, l. m.), une chronique de près de quatre heures inscrite dans la foulée de l'échec de l'accord constitutionnel du lac Meech. Godbout observe et questionne des hommes politiques, des présidents de commissions, des politologues, des jeunes militants. Ces témoignages sont entrecoupés d'extraits de films d'archives reconstituant la vie des grands hommes politiques (Sir George-Étienne Cartier, John A. Macdonald, Louis-Joseph Papineau...). Ce parallèle entre les discours d'aujourd'hui et ceux d'hier lui permet de pointer l'immobilisme des Québécois sans produire cependant d'explication politique plus étoffée. Il s'en garde d'ailleurs car il se plaît bien à planer au dessus de la mêlée et à jouer le paradoxe et l'ambiguïté dans un style fort habile[16]. Le ton n'est guère différent dans *Le Sort de l'Amérique* (ONF, 1996, l. m.) où Godbout évoque la bataille des Plaines d'Abraham et la conquête de la Nouvelle-France par les Anglais. Cet élément marquant et controversé de l'historiographie canadienne, Godbout le banalise presque dans une logorrhée où lui-même, le controversé dramaturge René-Daniel Dubois, un jeune cinéaste et les descendants des généraux qui se sont opposés en

1759 commentent le mythe et le rendent vain, comme si l'interprétation divergente de l'histoire rendait celle-ci superflue et autorisait toutes les manifestations de bonne conscience, sinon les complaisances [17].

Mais il y en a pour qui l'histoire et sa dimension politique ne peuvent se réduire à des parallèles, des jeux d'esprit et des oppositions stériles. Arthur Lamothe est de ceux-là. Une partie importante de sa carrière a été consacrée à la défense et à l'illustration de la cause amérindienne. *La Conquête de l'Amérique* (ONF, 1990-92, 2 l. m.) lui permet de rappeler les revendications montagnaises et de prendre fait pour elles. Membres d'une culture de tradition orale, les Montagnais racontent leur version de l'histoire passée et récente. En contrepoint, l'anthropologue Rémi Savard expose les thèses historiques et juridiques qui fondent les réclamations indiennes, notamment leur droit inhérent à l'autonomie politique et administrative, tandis que plusieurs voix off clarifient l'ensemble de manière assez didactique. Justement, le cinéma de Lamothe cherche le plus possible à éliminer toute ambiguïté de point de vue, quitte à être lourd, répétitif et insistant [18]. Il a été toute sa vie un cinéaste militant qui a tenté d'exposer au cinéma les ramifications causales les plus lointaines et les plus complexes d'une situation présente toujours explosive.

Mais il n'est pas le seul à aborder les questions indiennes dont l'actualité ne se dément pas. C'est pourquoi on voit une Diane Beaudry évoquer, dans *Sur le dos de la Grande-Baleine* (ONF, 1994, m. m.), les débats autour du complexe hydroélectrique de La Grande Rivière. Mais sa démarche est classique et classiquement équilibrée : le triomphe du génie québécois est contrebalancé par les revendications des Cris qui ne craignent pas de parler de génocide. Magnus Isacsson va s'intéresser lui aussi, dans *Power* (1996, l. m.) à la lutte des Cris contre ce projet d'aménagement de leur territoire et va donner la parole au grand chef Matthew Coon Combe et à l'activiste américain Robert Kennedy Jr. Il est vrai que, diplômé en sciences politiques, Isacsson a tendance à analyser l'actualité dans cette perspective [19]. Plus radicale, l'Abénaquise Alanis Obomsawin prend le parti des Mohawks dans *Kanesatake, 270 Years of Resistance* (ONF, 1993, l. m.) et défend les intérêts, les gestes et les coutumes des siens. Ce regard amérindien sur des événements qui ont déchiré le Québec est une pièce importante à la compréhension d'un événement politique majeur des dernières années. [20] Plus globale est la réflexion de German Guttierrez qui, dans *Cinq siècles après...* (ONF, 1991, m. m.), traite de la situation et des conditions de vie des Amérindiens 500 ans après la « découverte » des Amériques par Colomb en prenant comme exemple ceux qui vivent au Guatemala et en Bolivie [21].

La question amérindienne est certainement un sujet percutant mais qui aurait cru que le grand film politique des années 1990 parlerait de

l'exploitation forestière. *L'Erreur boréale* (ONF-ACPAV, 1999, l. m.)[22], de Richard Desjardins et Robert Monderie, dénonce les compagnies forestières qui coupent à blanc les forêts sans se soucier de l'écologie et du renouvellement de la ressource. Un pamphlet exemplaire, quasi unique dans le cinéma québécois et qui a nourri le débat et les passions publics depuis qu'il est sorti au point où gouvernements, compagnies et professionnels de la forêt, piqués à vif, ont vainement essayé de lui opposer un contre-discours[23]. C'est que les gens ont apprécié, malgré ses partis pris, l'œuvre honnête d'un homme en colère qui prenait le contre-pied des mensonges que véhiculent les institutions politiques et économiques et qui nourrissent le cynisme des populations. Sa forme est simple: des images éloquentes de territoire ravagé et la présence de Desjardins qui pose des questions souvent provocatrices et commente sans nuances. Mais son propos est global, car ce n'est pas uniquement la forêt qui est bradée au nom du profit et de ses valets, et qui subit toutes sortes d'exploitation, mais l'ensemble du territoire québécois et les gens qui l'habitent. Par leur film, Desjardins et Monderie nous rappellent qu'il est encore possible aujourd'hui de pratiquer un cinéma d'opposition et non seulement de conscientisation, un cinéma de lutte de l'ici et du maintenant. Et ils indiquent aussi toutes les limites politiques du journalisme qui peut rarement se livrer à de telles enquêtes et auquel les médias ne laissent pas souvent la possibilité d'être engagé.

Conclusion

Ce bref survol nous a permis d'évoquer les principaux sujets abordés par le documentaire québécois des années 1990, la plupart du temps très collés à la réalité; mais le propre du cinéma politique n'a-t-il pas toujours été de coller au présent, même en parlant du passé? Le fait que son principal canal de diffusion soit dorénavant la télévision entraîne des conséquences notables. Il est sûr que le petit écran accentue l'impact des films et que l'aspect pratique, sinon pragmatique des œuvres — leur effet sur le spectateur— en est accru. En même temps, dans un contexte où la consommation et le divertissement triomphent, cet effet n'est-il pas victime des codes qui guident la réception des œuvres télévisuelles? La contre-information rend-elle le spectateur plus informé, plus agissant? D'autre part, nous n'avons pas débattu longuement de l'esthétique du documentaire politique. Le style des films témoigne de moins d'audace et d'expérimentation. Le traitement est souvent conventionnel sinon lourd, la forme peu inventive, la structure vacillante ou répétitive. Le montage peut en effet manquer de nervosité quand il met l'accent sur des témoignages censés aller chercher le spectateur. On retrouve trop souvent l'esthétique des « têtes parlantes », où les interviews (discours

des savoirs) alternent avec les témoignages (discours du vécu), les plans de coupe ou les documents d'archives (discours de l'histoire). Peu de films révèlent un réel souci plastique et du matériau expressif; cela peut rappeler l'époque antérieure où certains se demandaient, devant la facture du cinéma politique, si l'impression de beauté était si réactionnaire.

Ce documentaire est politique comme la télévision l'est sur une base quotidienne, à une différence majeure près: on y travaille autrement, on approfondit davantage le sujet et l'enquête, on présente plus de protagonistes, on se rend à plus d'endroits, on prend plus de temps pour le tournage[24]. À comparer aux années 1970, on note que la démarche est souvent moins réflexive, moins intellectuelle, mais davantage empreinte d'humanité, d'humanisme et de générosité. L'idée abstraite cède la place à l'expérience vécue. On peut presque dire que le cinéma politique — et sa vérité — est dans le regard du cinéaste, dans son indépendance d'esprit. Il y a vingt-cinq ans, ce n'est pas ainsi que les choses se posaient. Le cinéma politique est maintenant moins militant et, peut-être conséquence de sa diffusion télé, plus civique; il mobilise les consciences sur les problèmes de l'heure et espère nourrir la capacité critique des spectateurs. Il peut évidemment se faire davantage taxer de récupération, surtout à cause de son processus de production — institutionnel — et de son moyen de diffusion — la télévision. Mais avait-il plus d'impact dans la marginalité? Et n'offre-t-il pas une alternative au journalisme expéditif qui évacue souvent toute réflexion politique?

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Indice de la pérennité de cette perception, *L'Actualité* du 15 décembre 1999, parlant de Richard Desjardins et de son film *L'Erreur boréale*, écrira « ce film à la sauce des années 70, où les compagnies sont désespérément cupides » (p. 25) ou « éternel rebelle, manichéen comme un cégépien des années 70» (p. 26). On peut aussi voir, comme un point d'orgue sur la période, le film de Jean-Daniel Lafond, *La Liberté en colère* (ONF, 1994) où quatre ex-felquistes proposent un regard sur leur engagement social et politique.

2. Est-il utile de préciser que les collectifs militants ont pratiquement disparu?

3. Ceux-ci coproduisent avec le secteur privé canadien et international, ce qui explique le nombre significatif de productions avec des compagnies comme l'ACPAV, Virage, Alter-Ciné, Vent d'est, etc.

4. Programme français, ONF, *Planification 1998-1999*, mai 1998, p. 5.

5. Voir Pierre Véronneau, « Le Cinéma québécois: l'ouverture aux cultures du monde », Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN), Université Laval (à paraître en 2000).

6. À noter qu'on souligne le 50e anniversaire de la Déclaration des droits de l'Homme lors du passage du film à la télévision.

7. « Turbulences dans le ciel de l'économie », *Voir*, 21 mai 1998.

8. Autre exemple de ce phénomène, *Main basse sur les gènes* (1999), de Karl Parent et Louise Vandelac. On y débat des questions éthiques, sociales et politiques qui touchent le sujet des organismes génétiquement modifiés. On y entend plusieurs intervenants, dont Petrella, expliquer que les multinationales qui contrôleront les gènes contrôleront le monde. Ce documentaire est un film très politique par le discours des intervenants.

9. Dans cet ordre d'idée, signalons que Raymonde Létourneau (*Les Désoccupés*, ONF, 1997, m. m.) va elle aussi témoigner de la détresse des gens victimes de la mondialisation et de la compétitivité. Cependant elle tente de montrer comment certains s'en sortent au plan individuel ou à l'intérieur de solidarités nouvelles. Dans un film précédent *Non merci, j'ai trop de talent* (1993), elle avait déjà présenté quatre jeunes d'univers différents décidés à prendre leur place dans le monde difficile du travail et de l'emploi sans céder aux sirènes de la performance, quatre jeunes qui ont le sens du rêve, du défi et du dépassement. Et pourtant, dans *Québec et associées* (1990) elle traçait le portrait de quatre Québécoises chefs d'entreprises, performantes dans un milieu hautement compétitif, mais néanmoins épanouies et fières d'être autonomes. Points de vue complémentaires ou contradictoires ?

10. Série coproduite par Les Productions Virage que dirigent Marcel Simard, avec la participation de son épouse Monique Simard, et l'ONF. La CSN est la centrale qui possède d'ailleurs la plus longue tradition cinématographique ; voir à ce sujet Pierre Véronneau, « Mouvement syndical et histoire du cinéma : Québec-Canada de 1944 à nos jours », *Histoire des travailleurs québécois, Bulletin du regroupement des chercheurs en histoire des travailleurs québécois*, 9, 3, automne 1983, p. 7-27. On peut aussi mentionner *Le Reel du mégaphone* (ONF, 1999, m. m.), où Serge Giguère nous présente Gilles Garand, musicien folkloriste et conseiller syndical CSN. Ce documentaire musical témoigne de la vigueur de la culture populaire et de la valeur de l'engagement social.

11. Isacsson va consacrer un autre film au mouvement ouvrier. *Un syndicat avec ça ?* (1999, m. m.) retrace la récente campagne de syndicalisation des restaurants McDonald's au Québec.

12. « Infirmières au bord de la crise de nerfs », *Ciné Bulles*, 18, 1, été 1999, p. 34.

13. Depuis la fin des années 1970, Boutet pratique résolument et constamment un cinéma politique, très militant dans le cas de *L'Amiante, ça tue* (1978, c. m.) et de *La Maladie c'est les compagnies* (1979, l. m.), plus historique dans *La Turlute des années dures* (coréalisation avec Pascal Gélinas, 1983, l. m.) qui parle de la Grande Crise mais fait écho à celle des années 1980, et dans *La Guerre oubliée* (1987) où la Première Guerre mondiale renvoie aux conflits qui déchirent le monde au moment du film. Son plus récent vidéo, *Survivants de l'Apocalypse* (1998, l. m.) veut faire comprendre le cheminement des victimes de différentes sectes « apocalyptiques » et démasquer l'imposture de ces gourous charismatiques qui mêlent joyeusement toutes les sauces religieuses.

14. Un slogan à la mode, en cette fin de siècle, est que le Québec est une société qui a mal à ses mâles.

15. « Les grands remous de Sylvie Van Brabant », *Le Devoir*, 14 février 1991.

16. Il n'est pas étonnant que Paul Jay, dans *Never-endum Referendum* (ONF, 1997), faisant écho à la colère des anglophones qui ne veulent plus entendre parler d'un

nouveau référendum sur la souveraineté du Québec, sollicite le témoignage de Godbout sur le sujet.

17. Renverra-t-il encore une fois dos à dos l'histoire dans le film *Traître et patriote* (ONF, 1999, m. m.) qu'il consacre à son oncle, l'ancien premier ministre du Québec Adélard Godbout, et au rôle des Canadiens français lors de la dernière Guerre ?

18. Lamothe réalisera aussi en 1996 un long métrage de fiction basé sur un fait divers, la mort suspecte de deux Montagnais sur la rivière Moisie en 1977. Mais la bonne volonté de Lamothe et son acquiescement total au point de vue amérindien n'effacent pas les faiblesses de son scénario.

19. Dans *Uranium* (ONF, 1990, m. m.), il dénonce le fait que les résidus miniers libèrent des substances radioactives qui contaminent les rivières, polluent les terres et empoisonnent la chaîne alimentaire pour des centaines de milliers d'années, et que ce sont les Amérindiens qui en sont les premières victimes.

20. Joël Bertomeu (« On n'est pas né d'hier », 1996, série de 13 c. m.), en voulant retourner aux sources du Québec d'aujourd'hui, va lui aussi poser, à propos de la crise d'Oka, la question de l'appartenance et de la propriété du territoire.

21. Cinéaste d'origine colombienne, Guttierrez, dans *Sociétés sous influence* (ONF, 1997, m. m.), va proposer une enquête sur le trafic de la drogue qui fait rouler la plupart des économies du monde entier, s'enrichir les banques, s'effondrer les systèmes de justice et s'effriter les institutions démocratiques. Sa solution pour contrer ce système militaro-industriel et légalo-politique qui a besoin de la guerre à la drogue pour conforter son pouvoir : la légalisation de la drogue et sa décriminalisation.

22. *Pendant que tombent les arbres*, de Sylvain l'Espérance, de la série « CSN : cinq temps d'un mouvement », parlait déjà de modernisation technologique et de lutte contre la coupe à blanc. Mais son propos —montrer qu'à travers divers types d'engagements syndicaux se dégagent des pistes d'avenir — déplace l'intérêt du film sur ce terrain même.

23. Même *On est au coton* (Denys Arcand, 1970) n'a pas suscité la même controverse. Il fut pourtant censuré par l'ONF. À noter que les détracteurs des deux films ont chacun déploré qu'ils n'étaient pas neutres et objectifs...

24. La durée du tournage est souvent la clé qui démarque ces documentaires de la production télévisuelle courante.