

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Table ronde : table ronde : le cru 1992

André Lavoie

Volume 12, numéro 3, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33968ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, A. (1993). Table ronde : table ronde : le cru 1992. *Ciné-Bulles*, 12, (3), 26-29.

Table ronde: le cru 1992

par André Lavoie

A l'occasion des Rendez-vous du cinéma québécois, plusieurs observateurs étrangers sont invités à poser un regard critique sur l'ensemble de la production cinématographique de l'année. Ils viennent d'horizons et de pays différents, ont une connaissance partielle ou encyclopédique de notre cinéma et s'astreignent tous à une semaine complète de visionnements de films et de vidéos. Question de soumettre à un examen non complaisant les forces et les faiblesses de notre cinéma et pour mieux comprendre les nombreuses et rapides mutations qui traversent l'industrie, nous avons rencontré deux de ces marathoniens au moment de la clôture des Rendez-vous du cinéma québécois. Philippe Dubois est maître de conférence en photographie, cinéma et vidéo à l'Université de la Sorbonne Nouvelle à Paris et John-Kristian Sanaker, professeur de littérature et de cinéma à l'Institut d'études romanes de l'Université de Bergen en Norvège.

Ciné-Bulles: *Dans la revue CinémAction consacrée au cinéma québécois, un critique affirmait que notre cinématographie possédait la «qualité moyenne la plus élevée au monde». À la lumière des films que vous avez vus lors de cette 11^e édition des Rendez-vous du cinéma québécois, croyez-vous que cette affirmation soit toujours vraie?*

Philippe Dubois: J'ai une vision tout à fait partielle du cinéma québécois puisque je ne vis pas au Québec et que je ne vois que les quelques films qui sont diffusés en Europe, en France plus particulièrement. Cette année, à titre d'invité des Rendez-vous du cinéma québécois, j'ai vu toute la production de 1992, et d'une façon très concentrée. Forcément, c'est un peu la partie immergée de cet iceberg qu'est le cinéma québécois pour moi.

J'avoue ne pas très bien savoir ce que c'est qu'une «moyenne». Cela impliquerait une sorte d'évaluation quantitative de la qualité d'un film. Ma perception

est un peu différente. D'abord, produire sur une période d'un an 101 films, toutes catégories confondues, pour une communauté comme celle du Québec, c'est impressionnant mais cela ne signifie pas 101 chefs-d'œuvre... D'autre part, je dirais que dans le cinéma québécois actuel, il y a des caractéristiques tout à fait remarquables et la plus importante est la très grande place du documentaire, en quantité et en qualité. Les films les plus intéressants que j'ai vus étaient des documentaires. On remarque aussi un impact considérable de la vidéo sur le cinéma. Dans beaucoup de pays, la vidéo est totalement coupée du cinéma et ne sort pratiquement jamais du créneau musée-galerie. Et les gens qui font du cinéma n'ont aucun rapport avec la vidéo. Ici, sans vouloir généraliser, il y a des passages de l'un à l'autre qui sont intéressants. Pas simplement dans la mesure où des gens utilisent les deux médiums mais dans la façon d'aborder les choses. La vidéo est un outil qui permet beaucoup d'expérimentation avec le langage des images, du son, et on trouve dans un certain nombre de films ce sens de l'expérimentation, de l'essai. À cet égard, le meilleur exemple demeure **Requiem pour un beau sans-cœur** de Robert Morin: pas seulement parce que Morin a déjà fait de la vidéo mais parce qu'il a intégré à son film une logique particulière sur les points de vue. Ce n'est pas un cas unique dans l'histoire du cinéma mais cela va plus loin que cela: dans les cadrages, cette façon qu'a la caméra de s'approcher des corps, etc. Même constatation pour un film comme **le Singe bleu** d'Esther Valiquette. On retrouve les traces d'une approche vidéo dans sa construction et sa manière d'aborder un sujet délicat sur une personne atteinte du sida mais qui ne se met pas devant la caméra, qui reste en retrait. Il y a également tout ce jeu de montage parallèle entre catastrophe historique, mythologique, géologique et cette autre catastrophe proprement corporelle et physique qu'est la maladie. Tout ceci n'est pas totalement extérieur à un type de réflexion que la vidéo a plus facilement mis sur le tapis.

À mon avis, le vrai problème du cinéma québécois se situe au niveau de la fiction. De ce côté, dans tout ce que j'ai vu, seul **Léolo** de Jean-Claude Lauzon se démarquait. Il s'agit d'une sensibilité à laquelle on peut adhérer ou non. Mais incontestablement, même ceux qui ne sont pas sensibles à cet univers-là ne peuvent pas ignorer que le film possède une vraie écriture et témoigne d'une vraie démarche de cinéaste. Des films comme **Aline** de Carole Laganière, **la Postière** de Gilles Carle et **la Vie fantôme** de Jacques Leduc sont beaucoup plus proches des standards internationaux.

Propos de Luc Moullet tenus lors des Rendez-vous du cinéma québécois 1986, cité dans «Un cinéma à l'épreuve du doute» par Jacques Kermabon, CinémAction, numéro 40, Paris, Éditions Cerf-O.F.Q.J., 1986, page 139.



Philippe Dubois et John-Kristian Sanaker (Photo: Véro Boncompagni)

Ciné-Bulles: Et de la qualité moyenne!

Philippe Dubois: Oui. Et dans le sens un peu péjoratif du terme...

John-Kristian Sanaker: J'ai également été très frappé par cette remarque dans *CinémAction*. Et cela m'a forcé à m'interroger sur les raisons qui me poussent si souvent à faire le voyage — épique, je dois le signaler — entre la Norvège et Montréal pour venir voir des films. J'ai constaté que la cinématographie québécoise est la seule qui affiche une qualité si constante dans un secteur qui m'intéresse plus particulièrement, à savoir le documentaire. Et je suis tout à fait d'accord avec Philippe que du côté de la fiction, les déceptions sont nombreuses. Dans d'autres cinématographies nationales, on trouve d'excellentes fictions mais peu de documentaires qui ont les qualités de ceux du cinéma québécois.

Ciné-Bulles: Au-delà du constat, où situez-vous les problèmes des films de fiction?

John-Kristian Sanaker: J'ai l'impression maintenant qu'on a du mal à profiter de l'héritage du documentaire lorsque l'on tourne des fictions. La fiction actuelle n'est pas assez marquée par la technique du direct. Dans les années 70, on retrouvait souvent les traces du direct dans les fictions de Denys

Arcand et de Michel Brault. Une cinématographie nationale doit être l'expression efficace d'une culture et montrer, par le moyen de l'art, certains aspects d'une civilisation. Le cinéma, au-delà de la technique, doit y trouver ses ressources, ses racines. Et c'est justement ce que j'apprécie du cinéma québécois, car sa qualité particulière, qu'on ne retrouve pas en fiction, c'est qu'il sait s'approcher des gens, les faire et les laisser parler, selon l'intervention du cinéaste. Mais je suis d'accord aussi avec certains observateurs étrangers qui croient que dans plusieurs cas, les cinéastes auraient dû davantage intervenir et mieux circonscrire leur sujet.

Philippe Dubois: Nous voilà à louer le documentaire québécois, mais il faut faire la part des choses. D'un côté il y a des films qui sont de l'ordre du constat et d'autres qui ne le sont pas. Cela établit une très grande différence. Prenons par exemple les sujets sociaux: voilà des sujets qui sont très forts en eux-mêmes. On voit des gens qui vont mourir, que ce soit du sida, du cancer, etc. Cette question de la mort, de l'angoisse, est au centre de beaucoup de documentaires. Mais très souvent la force de cette réalité-là, pour le cinéaste, semble suffire. Le film peut se faire à cause de son sujet et cette fascination prend toute la place. Il n'y a donc pas de travail de mise en perspective, de point de vue, d'analyse. On retrouve ce type de travail sur certains films, justement les plus intéressants, comme *le Steak* de Pierre Falardeau et *Manon Leriche* par exemple.

John-Kristian Sanaker a déjà publié dans Ciné-Bulles un texte sur le cinéma norvégien intitulé «Les confessions frustrées d'un cinéphile norvégien». Volume 11 numéro 1, sept.-nov. 1991, pages 30 à 34.

Les Rendez-vous du cinéma québécois



Robert Morin (*Requiem pour un beau sans-cœur*)

John-Kristian Sanaker: C'est vrai aussi pour *Mortel Désir* de Mario Dufour, la série *La course documentaire sur le sida dans le milieu des itinérants* et *le Singe bleu* d'Esther Valiquette. Voilà un sujet, le sida, qui se suffit à lui-même mais sur lequel les cinéastes ont réussi à poser un regard particulier, auquel ils ont injecté une certaine poésie.

Philippe Dubois: Je ne crois pas que cela s'applique à tous ces films. Par exemple, en ce qui concerne la série — d'ailleurs, l'idée même de série renvoie à l'univers télévisuel — le thème central est le sida chez les itinérants. Voilà deux thématiques qui sont le comble de l'horreur, de la misère; le comble du spectaculaire à tous égards.

John-Kristian Sanaker: Ce qui m'a frappé dans ces films, c'est que l'on a établi une sorte de distance poétique entre le sujet et le spectateur en manipulant l'image, en transformant la réalité.

Philippe Dubois: Elle est transformée mais elle occupe tout l'écran. Il n'y a rien d'autres qu'elle et nous. Cette réalité a beau être construite, manipulée, elle demeure sans analyse. Bien sûr, on peut dire que dans *Mortel Désir*, il y a autre chose que les témoignages; on voit ce couple de danseurs qui mime le désir ou la séquence finale qui montre un homme jetant les cendres d'un ami dans le Saint-Laurent, séquence particulièrement malsaine par ailleurs. C'est un geste totalement mis en scène pour les besoins du film.

Ciné-Bulles: Mais il est illusoire de penser qu'il y a un «degré zéro» de la mise en scène au cinéma, même dans le documentaire. Tout objet placé devant une caméra relève d'un choix du cinéaste; il peut être voulu ou non, la question n'est pas là...

Philippe Dubois: Justement, quelle est la logique de la mise en scène dans *Mortel Désir*, sur quoi est-elle fondée? Pour moi, il s'agit d'une logique de l'ornement, du jeu formel. Il ne faut pas que le discours insoutenable des sidéens soit quelque chose qui asphyxie le spectateur. On lui donne des petites bulles d'oxygène entre les témoignages pour qu'il ait le temps de respirer, des intermèdes qui entretiennent une relation métaphorique au drame. Si j'étais vraiment radical, je dirais qu'au bout de cela, il y a la coupure publicitaire de la télévision. C'est tout à fait différent dans *le Singe bleu* où la référence à la civilisation minoenne a un rapport nécessaire avec l'objet principal du film et n'est pas là pour faire joli.

John-Kristian Sanaker: Le sida, d'une certaine façon, est une maladie qui nous appartient. C'est un phénomène maintenant très connu et si on avait fait ces films il y a cinq ans, il aurait fallu travailler d'une tout autre façon. Dans les films de la série *La course documentaire sur le sida dans le milieu des itinérants*, j'ai bien aimé celui de Stéphanie Hénault, *J'me suis poussée. Faut que j'me sauve*. Cette fille séropositive nous était montrée en tableau; on ne voulait pas nécessairement en faire un «cas» brut mais une présentation qui nous permettait de nous recueillir. Il ne s'agit pas d'oublier le tragique de la situation. Les premiers films que l'on a vus sur le sida n'avaient pas cette possibilité de ventilation, cette façon nouvelle d'aérer le propos.

Ciné-Bulles: Et du côté d'un cinéma à connotation ouvertement politique, plusieurs en soulignent la quasi absence, en plus de trouver très envahissante la présence de ce *Mouton noir* de Jacques Godbout.

Philippe Dubois: Je n'ai pas compris grand-chose à ce film. Il y avait bien sûr une certaine forme de surréalisme dans la façon de pointer du doigt la politique politique, et également une certaine forme d'ironie que l'on peut éprouver devant ces petits jeux, mais encore. C'est une ironie pas vraiment assumée de la part du cinéaste; il se garde bien de s'impliquer. D'ailleurs, je ne vois pas vraiment cela comme un film.

John-Kristian Sanaker: Il s'agit plutôt d'une documentation pour l'avenir. Ce film se situe très exactement dans le prolongement des idées de John Grierson qui, en fondant l'Office national du film, voulait permettre aux Canadiens de se regarder et de se penser en tant que Canadiens. On peut très bien relier ce film à ceux de Denys Arcand comme *On est au coton* ou *Québec, Duplessis et après* qui constituent des documents très importants. En collectionnant et en montant à sa façon des bribes de l'histoire du Québec, Arcand fait quand même sa propre vérité avec ses films. Ce qui n'est pas le propre de Godbout...

Philippe Dubois: Un autre film m'a également beaucoup inquiété, c'est *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* de Peter Wintonick et Mark Achbar. On nous présente Noam Chomsky, un intellectuel qui s'emploie à faire l'analyse politique du fonctionnement des médias, et le film n'applique jamais ce dont il parle pendant trois heures. Je reprends une vieille terminologie qui remonte aux années 70 et que Jean-Luc Godard utilisait à cette époque: «C'est bien de faire des films politiques



Léolo de Jean-Claude Lauzon

mais cela n'a aucun intérêt s'ils ne sont pas faits politiquement.» Les cinéastes témoignent ici d'un aveuglement, d'une trop grande fascination pour le discours de Chomsky, un discours très ambigu par ailleurs. Lorsque l'on fait un film de la sorte, la première question qu'il faut se poser est: faut-il le monter comme un film au sens traditionnel du terme? Il y a dans **Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media** des figures de montage qui appartiennent au cinéma de propagande de la pire espèce.

John-Kristian Sanaker: J'ai beaucoup apprécié le film de Wintonick et Achbar car j'aime, en général, les films d'intervention politique. Bien sûr, il y a une certaine forme de sorcellerie dans ce film, un montage parallèle qui fausse parfaitement certaines données. Et si nous ne sommes pas aux aguets... Mais quand tu dis qu'il faut appliquer la même grille d'analyse en faisant le film, tu ne crois pas que cela peut détruire le véritable impact du film en tant que «présentation» de cette théorie-là? Est-ce que l'on peut faire un tel film? Cela serait, au fond, un film qui se détruit lui-même.

Philippe Dubois: De tels films sont possibles. Godard l'a fait dans **Numéro Deux, Comment ça va et Ici et ailleurs** sur le problème palestinien.

John-Kristian Sanaker: Il faut quand même apprécier le travail énorme fait par les réalisateurs. Ils ont effectué une foule de voyages et cela correspond tout à fait à l'esprit de Chomsky qui est un des grands collectionneurs de données politiques. Il a des archives énormes.

Philippe Dubois: Mes réserves sont au niveau de la construction. C'est un film pro-Chomsky selon les techniques des médias traditionnels. Le traitement médiatique des Américains sur le Vietnam, le Cambodge et l'Indonésie est le même que les cinéastes utilisent avec les discours de Chomsky. C'est la cause inverse, politiquement parlant, mais la démarche est identique.

Ciné-Bulles: *Revenons à un autre sujet médiatiquement très rentable au Québec, celui de la langue. Lors du débat organisé à la fin des Rendez-vous du cinéma québécois pour commenter les films de cette année, l'écrivain Yves Beauchemin déplorait la piètre qualité de la langue parlée dans notre cinéma. Croyez-vous que ces considérations sont typiques d'un Québec replié sur lui-même, encore complexé face à la France?*

John-Kristian Sanaker: J'ai bien aimé cette remarque de Beauchemin. C'est un détail si on l'isole mais comme Européen, j'y vois matière à réflexion. En tant que Scandinave, je suis très agacé par la tendance transnationale, paneuropéenne, qui se dessine en ce moment. Prenons un exemple qui en dit très long: **le Piège de Vénus** d'Istvan Szabo. Voilà un réalisateur hongrois de grand talent qui a fait de beaux films «hongrois» et des films «européens» détestables comme celui-ci. On se retrouve à Paris avec un chef d'orchestre hongrois qui parle très bien anglais et un pauvre Allemand de l'est qui s'exprime aussi en anglais... Pour moi, c'est une absurdité si l'on présuppose une certaine honnêteté du cinéma comme expression d'une identité. Parce qu'une identité européenne, cela n'existe pas. Et ce n'est sûrement pas dans les derniers films de Szabo qu'on va la trouver. C'est pour cela que la remarque d'Yves Beauchemin sur la langue parlée est importante. Il faut réfléchir sur le choix à faire entre une langue marquée et une langue non-marquée ou dite «standard». Si l'on opte pour le standard, on tombe, à mon avis, dans le piège... de Vénus! Le cinéma du Québec est une des manifestations de l'identité de cette communauté, et la coproduction, en général, a tendance à effacer les identités linguistiques. Et curieusement, en France, on parle beaucoup de l'envahissement de la langue anglaise mais c'est cette langue qui est menacée aujourd'hui. Parce qu'elle est utilisée d'une façon totalement aseptisée sans prendre en considération ses racines dans une communauté. C'est pourquoi je pense que le cinéma anglais de ces dernières années a eu un tel succès; on aime le cinéma de Liverpool, celui de Stephen Frears lorsqu'il travaillait à Londres, parce que l'on parle un anglais qui a des racines profondes, qui n'est pas désincarné.

Ciné-Bulles: *L'anglais devient ainsi une sorte d'espéranto bâtarde.*

John-Kristian Sanaker: Ou encore une langue passe-partout qui permet à un acteur de dire un contenu mais pas de se dire et de se définir en tant qu'usager de cette langue.

Philippe Dubois: Il n'y a pas de problème, à mon avis, à présenter un film dont la compréhension n'est pas assurée à 100 p. 100. De toute façon, quelqu'un qui voit un film connaît-il parfaitement le langage de la lumière, du montage, de la mise en scène? Non. Il perçoit une portion plus ou moins grande des effets que le film comporte. Même au niveau du langage, il capte ce qu'il peut. Et le film fonctionne. Ce n'est jamais un critère exclusif. ■



Robert Bourassa dans *le Mouton noir* de Jacques Godbout



J'me suis poussée. Faut que j'me sauve. de Stéphanie Hénault