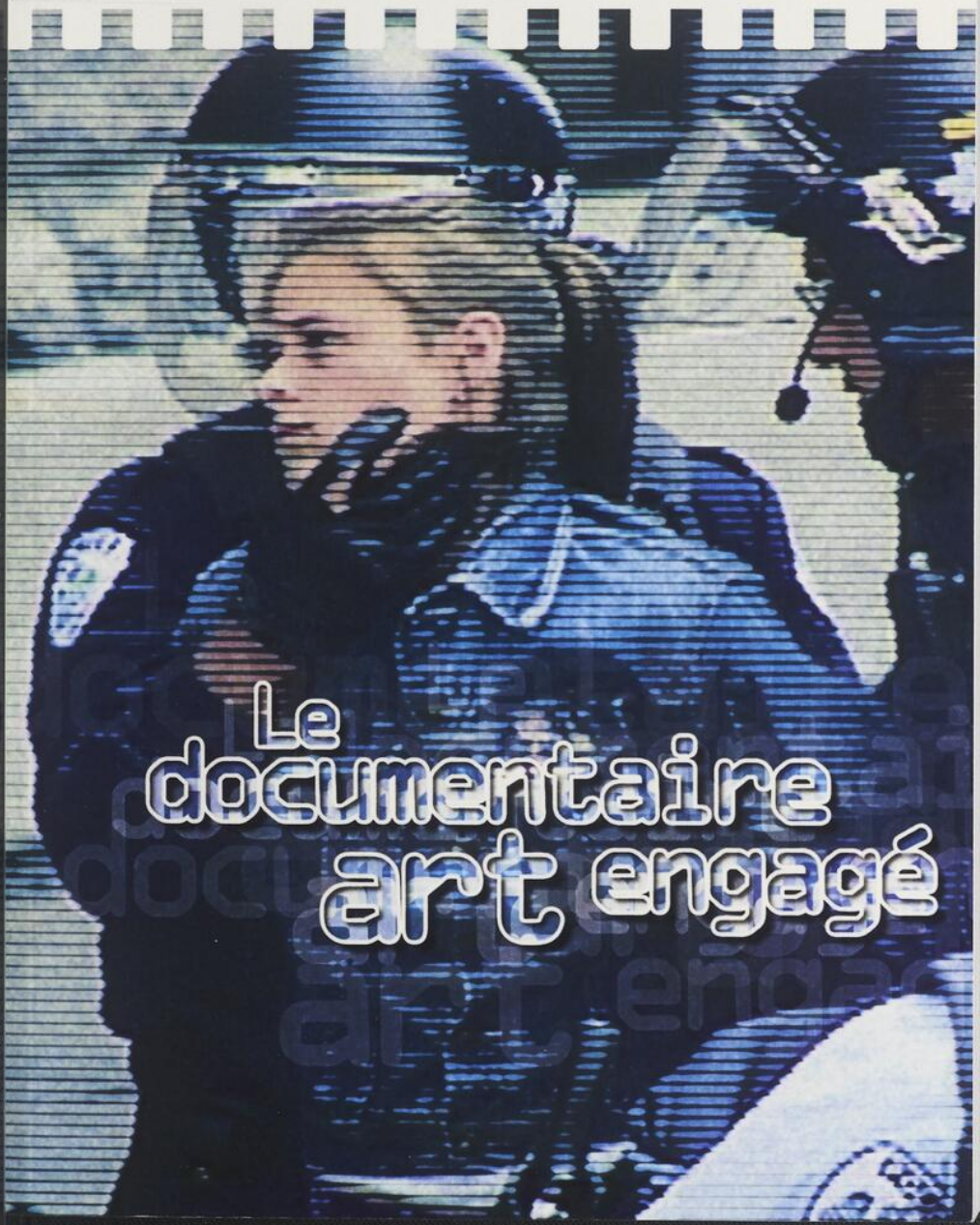
PER
P-285
BAnQ

possibles

VOLUME 31, NUMÉRO 3-4, ÉTÉ-AUTOMNE 2007



Le documentaire art engagé

possibles
VOLUME 31, NUMÉRO 3-4, ÉTÉ-AUTOMNE 2007

Le documentaire, art engagé

possibles

5070, RUE DE LANAUDIÈRE, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2J 3R1
TÉLÉPHONE : 514 529-1316
SITE WEB : www.possibles.cam.org

COMITÉ DE RÉDACTION
Gabriel Gagnon, Pierre Hamel, Anna Kruzynski, Patrice LeBlanc, Jean-François Lepage, †Gaston Miron, Jacques Pelletier, Nathalie Prud'Homme, †Marcel Rioux, Raymonde Savard, Stéphane Thellen, Amine Tehami, André Thibault

COLLABORATEURS(TRICES)
Yvan Comeau, Francine Couture, Marcel Fournier, †Roland Giguère, Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob, Marie Nicole L'Heureux, †Suzanne Martin, Marcel Sévigny

RÉVISION DES TEXTES ET SECRÉTARIAT
Micheline Dussault

RESPONSABLES DU NUMÉRO
André Thibault et Magnus Isacsson

La revue Possibles est membre de la SODEP
et ses articles sont répertoriés dans Repère.
Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés.

Ce numéro : 14 $
La revue ne perçoit pas la TPS ni la TVQ.

COUVERTURE : Photo du film *Opération SalAmi, les profits ou la vie ?*
Réalisé par Malcolm Guy, Magnus Isacsson et Anna Paskal,
produit par Multi-Monde, 1999
PRODUCTION ET IMPRESSION : Mardigrafe
CONCEPTION : Diane Héroux
DISTRIBUTION : Diffusion Dimedia inc.
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Québec : D775 027
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Canada : ISSN : 0703-7139
© 2007 Revue Possibles, Montréal

ÉDITORIAL

Engagement et empathie 5
André Thibault

ESSAIS ET ANALYSES

Faire des documentaires 13
Table ronde avec Jean-Pierre Gariépy, Sylvie Groulx, Magnus Isacsson, Karl Parent et Carole Poliquin

Les Lucioles 46
Un collectif de vidéastes à contre-courant

Bruno Dubuc : la réalité en documentaire ou comme drame fictionnel ? 65
Claude Saint-Pierre

Vérité et controverse 68
Jean-Daniel Lafond

Le facteur temps ou **Le temps joue pour nous** 72
Magnus Isacsson

D'un cinéaste à l'autre 81
Anand Patwardhan s'entretient avec Magnus Isacsson

Faire des vues avec trois fois rien 95
Sandra Rodriguez

Gilles Groulx, documentariste novateur et engagé 110
Paul Beaucage

Statut du documentariste dans l'espace public : le cinéma social à l'ONF 130
Marion Froger

Le cinéma documentaire des femmes : par choix ou par dépit ? 146
Marie-Julie Garneau

Des films documentaires engagés exemplaires 160

Aperçu sur l'Observatoire du documentaire 165

POÉSIE ET FICTION

Code 33 172
Serge Provencher

Robe et roseaux 189
Sylvie Gendron

UN THÈME ÉMERGENT : LA DÉCROISSANCE

La décroissance : une voie théorique et pratique pour sortir de l'impasse ? 199
Marcel Sévigny

DOCUMENTS

Action syndicale et enseignement au cégep : nouvelles formes d'intervention de l'État 221
Pierre Avignon

Pour redonner un sens au système public d'éducation du Québec 243
Louis Desmeules

Images d'une vie 259
Nicolas Bourdon

Engagement et empathie

Simultanément à l'épuisement qu'a connu l'engagement militant pendant une période récente, s'est développée une préoccupation pour la qualité de vie quotidienne et celle des rapports de proximité. C'était probablement nécessaire. Mais nulle famille, nul groupe d'amis, nulle équipe de travail n'est une île. Le « vaste monde » est toujours là et « la vie nous rattrape » (Plume Latraverse).

Sur le plan de la production culturelle aussi, la lassitude consécutive à l'enrôlement obligatoire des créateurs au service des grandes causes a laissé place à une célébration de la subjectivité créatrice, sous le double chapeau de la fantaisie et de l'authenticité. L'émotion véhiculée par l'image a occupé une place majeure dans ce mouvement de valorisation de la spécificité de la culture.

Et puis, soudain, au Québec comme dans de nombreuses autres sociétés, y compris aux États-Unis[1], apparaît un

1. Voir Christian Christensen, « Succès-surprise des documentaires contestataires », *Le Monde diplomatique,* octobre 2007, p. 22-23.

engouement que personne n'avait prévu pour un type de documentaire dont la diversité pourrait trouver place sous le parapluie de la remise en question. Le phénomène interroge tant le monde de l'intervention sur le social que celui du cinéma.

Très claires sur le plan conceptuel, les frontières entre fiction et documentaire, de même qu'entre l'acte créateur et l'intervention, sont plus nébuleuses sur le terrain des pratiques. Doit-on situer un Michael Moore plus près de l'activisme politique d'un Chomsky ou de la narrativité d'un Oliver Stone? Et alors est-il accidentel qu'au moment même où l'on constate partout un déclin du militantisme dans les partis politiques, des films documentaires à la charge dénonciatrice ou mobilisatrice, qu'on programme même dans des salles commerciales, semblent accompagner dans le temps de nouvelles formes d'engagement collectif, sans que le public de ces films se réduise aux groupes activement engagés?

Le phénomène interroge tant les organisations militantes que les milieux cinématographiques. Aurait-on institué des cloisonnements contre-nature entre l'action et l'imaginaire? Entre le monde de l'émotion privée et celui des solidarités et conflits plus larges? Où situer dans l'éventail des actions visant le changement social, dans l'ensemble de la production cinématographique, dans la galaxie de l'information médiatique, ces documentaires qu'on dit (parfois avec hésitation) engagés?

Une équipe qui produit depuis un tiers de siècle une revue d'idées comme la nôtre ne pouvait pas ne pas essayer de situer les rapports de complémentarité entre ce phénomène et notre propre mode d'intervention. La démarche menant à ce numéro a débuté sur un mode strictement interrogatif. Il ne semblait pas facile de trouver des gens prêts à écrire sur le sujet.

La préparation a été laborieuse… pour finalement aboutir à un portrait dépassant nos espérances.

Ce numéro ne prétend pas fournir une grille de lecture exhaustive et finale d'un univers encore en train de se constituer. Quelques hypothèses émergent. À la suite d'une relecture intensive de tous les articles, une piste d'interprétation me frappe particulièrement. Si les années de grande effervescence militante, dont certains conservent la nostalgie, ont débouché sur autant de décrochages, les raisons n'en sont peut-être pas uniquement attribuables aux assauts du néolibéralisme et à la détérioration de la conjoncture ; les mobilisations étaient peut-être affectées de certaines déficiences internes qui en programmaient à l'avance les impasses. Jusqu'à quel point tant de gens peuvent-ils consacrer temps et énergie à des causes abstraites, au salut de catégories sociales anonymes, se soumettant à des discours idéologiques sentencieux et à des directives péremptoires ? Et parfois y mettre en jeu leur santé et leurs liens socio-affectifs ? Est-ce que précisément dans la nébuleuse des motivations à l'action les liens sociaux empathiques n'étaient pas déficients, sauf parfois dans la chaleur interne de certaines équipes militantes ? Que sont au juste ces vies humaines affectées par les injustices qu'on dénonce ? Les figures qui nous inspirent sont-elles des icônes surhumaines, donc inhumaines, ou ont-elles une vie propre et des limites comme nous ? Ceux dont nous contestons les décisions et stratégies sont-ils de simples incarnations du mal absolu, presque des extraterrestres ? Et comment un enchevêtrement de facteurs micro- et macrosociaux aboutit-il aux situations que nous contestons ?

Force est de le constater, l'explosion de l'information qui a révolutionné notre paysage cognitif ne répond pas non plus à ces types de questions. C'est tout le magma chaotique d'une

réalité inépuisable qui nous assaille au risque de tout baigner dans une confusion où le terrorisme, la violence familiale et le vieillissement de la population se mélangent aux musiques du monde et aux gras transgéniques. Comment peut-on réagir sans comprendre à quoi, éprouver des solidarités sans se représenter de vrais visages humains derrière? Et doit-on attendre que tel ou tel détenteur de la totalité de la vérité objective nous procure un éclairage complet et plein de certitude, comme naguère les Kant ou les Descartes — ou si des démarches tâtonnantes comme naguère celles des Montaigne ou des Pascal ne sont pas nécessaires pour nous familiariser comme de l'intérieur avec des territoires humains peu ou mal connus qui nous concernent comme citoyens?

Nous voilà prêts à saisir la démarche des gens qui œuvrent aujourd'hui dans l'action culturelle par le documentaire. Nous prévoyions un découpage par thèmes selon nos habitudes. Il s'est avéré que la complexité du sujet ne s'y prêtait pas. Le numéro prendra plutôt la forme d'un tour de parole, composé de témoignages de documentaristes suivis de quelques analyses. Nous débuterons par deux tables rondes, la première avec des cinéastes dans ce qu'on appelle « la force de l'âge », puis un auto-bilan de groupe du collectif jeune et alternatif les Lucioles; les sensibilités ne sont pas si éloignées, les conditions de travail et les stratégies beaucoup plus — et dans les deux cas, on met en œuvre des hypothèses de travail sans cesse soumises à des interrogations.

La palette de portraits individuels qui suit est très diversifiée. Successivement, Claude Saint-Pierre commentera les films de Bruno Dubuc très insérés dans les mouvements alternatifs actuels; Jean-Daniel Lafond et Magnus Isacsson parleront du sens qu'ils donnent à leur travail; puis ce dernier

nous livrera une entrevue qu'il a faite avec le cinéaste indien Patwardhan ; et enfin Sandra Rodriguez réfléchira sur son expérience de documentaires radicalement sous-financés, réalisés caméra à l'épaule.

Deux analyses historiques suivront : l'une, signée Paul Beaucage consacrée au parcours personnel de Gilles Groulx, et l'autre de Marion Froger sur les étapes du cinéma social dans le contexte de l'Office national du film. Marie-Julie Garneau nous donnera ensuite sa lecture de la place des femmes dans le documentaire et la création cinématographique en général.

À notre invitation lancée à quelques personnes de nous recommander des documentaires de leur choix, ont répondu la Québécoise Louise Constantin et le Français Daniel Junqua. Pour couronner le tout, nous vous transmettrons de l'information sur l'Observatoire du documentaire, lieu de concertation entre les diverses catégories d'acteurs impliqués dans la production et la diffusion de ce cinéma.

Assez parlé. Je ne vais pas retarder davantage le plaisir et l'intérêt que vous allez trouver à la lecture des pages qui suivent.

ANDRÉ THIBAULT

POUR LE COMITÉ DE RÉDACTION

ESSAIS ET ANALYSES

Faire des documentaires

TABLE RONDE AVEC Jean-Pierre Gariépy, Sylvie Groulx, Magnus Isacsson, Karl Parent et Carole Poliquin

Magnus Isacsson : Souvent les gens dont la tâche est d'évaluer les documentaires ont l'impression qu'il en existe une recette, une façon de savoir ce qu'est un bon documentaire, et ça fonctionne souvent par vagues, par modes, par « saveur de la semaine ». Cela fait que quand il y a un Michael Moore qui marche super bien, tout le monde veut faire des films pamphlets. Les cinéastes aussi se laissent parfois entraîner par un courant, un sujet ou un thème à la mode : il y a *Être et avoir* qui marche, alors la SODEC reçoit 15 projets sur les écoles. En réalité, le problème c'est qu'il n'y a aucune façon de savoir si un projet va vraiment attirer les gens, si ça va vraiment réussir, et que la qualité vient de la démarche personnelle de l'auteur, du réalisateur. C'est ça qui permet d'arriver à quelque chose d'original, de créatif, d'inhabituel. Si on veut évaluer la qualité d'un projet, on examine la qualité des personnages, la provenance des thèmes, les critères habituels, mais quand même, essentiellement, ce que je veux dire c'est que pour une

création originale, quelque chose de vraiment spécial, quelque chose de vraiment réussi, il n'y a pas de recette, de formule magique.

Sylvie Groulx : Entreprendre un documentaire, c'est avoir un désir personnel de découvrir ou d'approfondir une réalité, sans *a priori,* c'est se mettre sur le mode de l'observation, de l'écoute, faire souvent une longue recherche préalable au tournage et proposer dans un « scénario » une approche personnelle et un traitement cinématographique d'un sujet ou de personnages. Le propre de la démarche documentaire, c'est qu'elle constitue un processus continuel de changements, d'adaptation au réel au fil du temps, de la vie, des événements. On doit savoir s'ajuster, improviser, risquer. La proposition de départ peut prendre des chemins inattendus non seulement au tournage mais au montage aussi. Donc il n'y a pas de recette effectivement. Et le lecteur de scénarios doit bien comprendre ce processus quand il recommande un projet ou non, que ce soit à la SODEC ou chez un télédiffuseur. Ce processus est bien compris par les membres des comités de la SODEC, du CALQ ou du CAC, et de l'ONF. Ensuite c'est une question de composition de jury, de sensibilité aux projets présentés, de disponibilités financières, etc. C'est aléatoire. Et comme il y a de plus en plus de projets déposés mais que les budgets n'augmentent pas, on a l'impression de gagner à la loterie quand notre numéro est tiré.

Mais là où les choses se corsent, c'est avec les télédiffuseurs. Car, à moins de décider de se passer de leur participation et de faire un film à petit budget, on doit composer avec leurs façons de voir et leurs grilles de programmation. Mis à part Télé-Québec qui a toujours programmé des documentaires d'auteur, y compris des longs métrages – et on espère que

ça va durer car c'est toujours fragile –, les autres télédiffuseurs sont peu intéressés. Les télés veulent des dossiers, des reportages, des séries qui vont entrer dans leurs grilles. C'est formaté selon certaines règles d'« efficacité ». C'est contraignant non seulement en termes de durées possibles (le long métrage documentaire est pour ainsi dire absent du petit écran), mais en termes de contenus, d'approches, de traitements. La télé est surtout du côté de l'information et de l'actualité, donc de la rapidité, et elle se fait aujourd'hui de plus en plus sur un mode de dramatisation du réel. Le documentaire, par son immersion dans une réalité, est du côté de la connaissance et du temps qui est ici une dimension fondamentale : temps de recherche, de tournage (parfois étalé sur une très longue durée), de montage. Ce sont deux mondes, deux visions.

Or, il y a plusieurs années, Téléfilm a décidé qu'aucun documentaire n'obtiendrait son appui sans un engagement préalable d'un télédiffuseur. L'intention était bonne – que les films soient assurés d'être vus – mais elle a eu un effet pervers. Car désormais ce sont les télédiffuseurs qui ont le pouvoir, qui décident qu'un film se fera ou non. Le hic, c'est que sans le télédiffuseur, et donc sans Téléfilm, ça devient extrêmement difficile de financer correctement une production.

Karl Parent : Je veux préciser quand vous dites : « ils veulent de l'information ». Ils veulent une certaine forme d'information : je pense que ce qu'ils veulent, de plus en plus, c'est du sensationnalisme. Il y a longtemps déjà, je me souviens de collègues en information à Radio-Canada qui, lors de discussions houleuses avec un patron, disaient : « Le problème, c'est que tu n'aimes ni la télévision, ni l'information ». Et c'était clair pour nous que c'était une nomination politique. Il y a eu toutes sortes de vagues de nominations. Il y a eu des récompenses politiques.

Après ça, des administrateurs se sont fait des empires. Là, c'est des avocats : beaucoup de décideurs viennent du contentieux et c'est la nouvelle mode. Ces gens-là, d'une part n'ont pas beaucoup d'expérience de terrain et d'autre part, ils ont peur d'une information qui peut être prise à partie par le politique. C'est plus facile pour moi de présenter un sujet, par exemple la syndicalisation de danseuses nues en Californie, que les conséquences sur la nappe phréatique des activités d'une usine à Rivière-du-Loup parce que là, je touche des intérêts d'ici et que là-dessus, on est assez pointilleux. Quand je vais faire un film au Mali, je n'ai pas de problèmes, mais quand j'ai fait un film sur des enjeux politiques d'ici, j'ai été censuré quelquefois. Le lobby juif ne voulait pas que je passe, à un moment donné, une interview d'Ibrahim Souss qui est un modéré – parce qu'il est un représentant de l'OLP à Paris – en même temps que Maher Osen qui était un membre du gouvernement israélien. J'ai eu aussi des émissions qui ne sont pas passées sur le PQ après le référendum, parce qu'elles ne donnaient pas la vision du patron. Lui aurait souhaité que le PQ disparaisse après la défaite du premier référendum. Évidemment, ce n'était pas ce que les militants voulaient. Le patron voulait remplacer les militants qui ne disaient pas ce qu'il souhaitait entendre par ses amis politologues. Bon, il y a toutes sortes de formes, mais il y a des décideurs qui ont peur d'un contenu québécois – canadien, moins – nous, on essaie d'en avoir le plus possible et ils ont peur. Il y a une censure, il ne faut pas se le cacher, une censure qui a changé avec le temps… qui est passée des mœurs au politique. En 1967 déjà, Laborit dans son livre sur la cité écrivait que le dernier pouvoir du pouvoir politique c'était l'information et les médias et que le politique s'arrangerait pour faire main basse dessus, le contrôler et être de plus en plus présent. Ce qu'il n'avait pas compris, c'est que le politique serait lui-même pris avec du lobbying et qu'il serait lui aussi à peu près contrôlé par les multinationales.

Sylvie Groulx : Il y a sûrement des formes de censure politique dans les médias, mais en ce qui concerne nos films, je crois que la « censure », si on l'appelle comme ça, est plutôt indirecte. Elle se fait par des interventions ponctuelles, au montage par exemple. Quand le représentant d'une télé visionne un premier montage et que ses commentaires vont tous dans le sens de couper les plans dès que la phrase – donc l'information – se termine, alors que le film veut donner à montrer la vie des gens ; quand il nous demande si on n'aurait pas mis de côté des scènes qui mettraient en lumière des questions dans l'air du temps comportant des éléments qui suscitent la controverse – évidemment, c'est dit plus subtilement mais l'intention est limpide tout de même –, eh bien c'est la vision du réel, la sensibilité et les choix du cinéaste qui sont remis en question. Parfois, les commentaires sont contradictoires : on aimerait qu'on en mette un peu plus sur la fillette musulmane voilée dans la classe, car on veut des documents qui provoquent ou forcent le débat, mais en même temps on tique sur les propos de la prof de cette élève si elle intervient à un moment donné d'une façon qui ne colle pas à la rectitude politique du jour. Alors, un cinéma libre… Les choix télévisuels sont conditionnés par les cotes d'écoute. Et aussi les télédiffuseurs disent savoir ce que le public veut. Mais le public ne fait que prendre ou rejeter ce qu'on lui donne. Ce n'est pas la même chose…

Carole Poliquin : Il y a des interférences politiques c'est vrai, mais au moins il y a encore deux télés publiques où on peut montrer nos films. L'autre bout d'entonnoir auquel on se heurte encore, c'est le nombre limité de télédiffuseurs. On a tous vécu des épisodes de censure avant le fait. Au moment même de la sélection, il y a des choix éditoriaux que chaque télédiffuseur exerce, mais il n'y a vraiment que deux télédiffuseurs. En tout cas, moi, mes films, je n'ai jamais réussi à en vendre un à TVA,

à TQS, même pas à Canal D quoiqu'il se soit déjà dit intéressé, mais finalement ça ne s'est pas fait. Donc, c'est vrai qu'on a de moins en moins de lieux de parole à la télévision et la multiplication des chaînes, paradoxalement, n'ajoute rien à la multiplicité des voix ou des choix qu'on y entend. Toutefois, Télé-Québec a acheté tous mes films depuis le début; alors je n'ai vraiment rien à redire, et il a un grand respect des auteurs et de leur point de vue. Je n'ai jamais, moi personnellement, subi là de censure ou de questionnement insidieux. Alors qu'à Radio-Canada, c'est couramment le cas. C'est exact qu'on cherche le sensationnalisme, c'est exact qu'on cherche aussi le conflit pour le faire mousser. J'ai déjà proposé un projet qui se passait dans une école et on me disait : « Ce serait bien si on montrait la violence, les enfants qui crachent sur les professeurs » et c'était ce qu'on voulait voir à l'écran. C'est vrai que cela cache une problématique, mais si j'en avais parlé, ce n'aurait peut-être pas été de la façon qu'ils auraient souhaitée pour augmenter les cotes d'écoute. Mais tu posais la question : C'est quoi, un bon documentaire? Je pense que les critères sont les mêmes pour un film de fiction ou un film documentaire. Je pense qu'un bon film, c'est celui qui nous apprend quelque chose sur l'humanité, sur notre humanité, sur la société. Il faut que la démarche soit claire, bien structurée. Qu'on sente qu'il y a un propos, qu'il y a quelque chose à dire. Puis une forme qui nous stimule, qui nous émeut. Souvent il y a des jeunes qui viennent me dire : « Qu'est-ce que ça prend pour devenir réalisateur? Qu'est-ce que tu me conseilles? » Une des choses que je leur dis, c'est : « Avoir quelque chose à dire ». En plus, personne de nous ne serait encore là si nous avions baissé la tête au premier refus. Puis même au huitième refus.

Animateur : Par rapport à d'autres formes d'intervention auprès de l'opinion publique – publier des essais, donner des

conférences –, en quoi le documentaire se différencie-t-il comme manière de s'adresser à un public pour susciter leur intérêt pour une réalité, un problème, une situation ?

Sylvie Groulx : Je pense que Carole vient de le dire. C'est de pénétrer un univers et d'essayer de le rendre avec justesse, avec un regard et un point de vue personnels, assumés et présentés comme tels. Cela peut prendre plusieurs formes, du mode poétique au mode militant. J'aime réaliser mes films autour de personnages et créer une histoire avec eux, une sorte de trame dramatique. Pour moi, ce qui est important, c'est que le spectateur ressorte d'une projection en faisant ses propres recoupements entre les divers éléments d'un film. Je lui donne une matière que j'ai mis beaucoup de temps à construire pour arriver à un film « rond », solide, qui se tient, qui est équilibré. Ensuite le spectateur est libre de l'interpréter à sa façon.

Je vais toujours vers un monde que je ne connais pas, que je vais découvrir, vers des personnages qui vont me toucher et me faire perdre quelques préjugés. J'espère toujours que le spectateur lui aussi aura perdu en route quelques idées préconçues et qu'il aura été véritablement touché, que des images du film lui reviendront à des moments opportuns. Dans le processus de réalisation, je ne perds jamais de vue ce qui m'a étonnée, intéressée, émue au moment de découvrir pour la première fois une réalité, un personnage. Car c'est là que se trouve le spectateur lorsque le film commence. Pour moi, ce qui distingue le cinéma documentaire d'autres formes d'expression, c'est cette possibilité d'observer mais de m'impliquer aussi, face aux gens que je filme, c'est une démarche à la fois sensible par les émotions et intellectuelle par la qualité du propos, de la réflexion et de l'équilibre à trouver entre fond et forme. Un film, c'est des images, des paroles, des sons, c'est le cœur que les gens y mettent, devant et derrière la caméra.

Animateur : Ce même spectateur semble avoir développé ou redéveloppé ces dernières années un goût plus grand pour les documentaires, est-ce que cela vous a pris par surprise ? Et comment l'interprétez-vous ?

Magnus Isacsson : Ça correspond à plusieurs choses… On est dans un monde en crise : une urgence environnementale et sociale, les guerres, les intégrismes, etc. Les gens sentent le besoin de comprendre. Et on se rend compte que l'information morcelée, des petits reportages qui se contredisent (un produit est bon pour la santé un jour, le lendemain c'est le contraire ; tel conflit semble se régler, le lendemain, il reprend) engendrent une surcharge d'information, mais qui ne produisent pas de sens. Les gens sentent le besoin d'avoir une interprétation des choses, une perspective, un point de vue qui va orchestrer les informations pour qu'elles aient un sens. Et en cela, le documentaire a vraiment un rôle à jouer. C'est un rôle important parce que, en tant que documentaristes, nous travaillons pendant une année ou plusieurs au suivi d'un dossier, ce qui nous donne le temps d'entrer dans un univers, de réfléchir dessus, de travailler la matière, d'arriver à une certaine conclusion. Et de les présenter dans une forme qui doit être captivante mais aussi riche d'une analyse qui facilite la compréhension. Il y a des cinéastes qui ont joué un rôle important dans le renouveau d'intérêt pour le documentaire ces dernières années, comme Richard Desjardins, Michael Moore et d'autres. On s'aperçoit que les documents qui ont un point de vue fort, qui permettent parfois de susciter un débat, peuvent jouer un rôle essentiel dans la société. Quant à la télévision publique, il ne faut pas critiquer Radio-Canada et les télévisions de la même façon qu'on le faisait il y a vingt ans. Il y a vingt ans, les télévisions, même publiques étaient encore accrochées à la notion d'objectivité. Il faut vraiment noter qu'il y a une évolution im-

portante et que maintenant, même s'il y a toujours des problèmes, il y a du côté de la télévision publique – pas seulement Télé-Québec, mais aussi Radio-Canada – une plus grande ouverture à des points de vue personnels, à des perspectives, à des prises de position. On peut maintenant diffuser des films comme *L'erreur boréale*, ce qui n'était vraiment pas le cas il y a vingt ans. Les diffuseurs se sont rendu compte qu'ils ne peuvent pas relever leurs cotes d'écoute, assurer leur succès en respectant leurs critères, avec des productions qui ressemblent à n'importe quelle émisssion d'affaires publiques. Et qu'il y a intérêt aussi pour la télévision à présenter des œuvres originales, qui ont un point de vue, qui font quelque chose de différent et ça, c'est à notre avantage.

Carole Poliquin : On accompagne la société. La société évolue et notre métier, c'est de l'observer. Des fois, on la devance un peu. Il ne faut pas trop la devancer parce qu'alors, personne ne va vouloir de notre projet, mais il ne faut pas non plus arriver avec le millième projet sur le même sujet parce que là, il serait trop tard. Notre rôle implique d'avoir cette sensibilité-là. Nous, ici, nous faisons tous des films sur des sujets politiques, sociaux ; nos antennes sont ouvertes à ça, c'est des intérêts personnels. Je fais des films d'abord pour répondre à ma propre curiosité et à ma propre soif de comprendre. Je me suis aperçue que ces intérêts-là traversaient différemment les époques. Quand j'ai commencé à faire mes premiers documentaires au Québec après un long séjour à l'étranger, c'était au début des années quatre-vingt et personne ne s'intéressait aux sujets politiques. Je voulais faire quelque chose sur le plein emploi, le chômage, le monde du travail. Ça n'intéressait personne non plus ces années-là. On était dans le « moi » : moi et mon cancer, moi et ma mère, moi et ma fille. Si on veut caricaturer, ça allait jusqu'à une espèce de nombrilisme, de retour sur soi, mais

qui était aussi un retour de balancier après les années soixante-dix où c'était les films militants, le drapeau, qui avaient le vent dans les voiles. C'était peut-être une bonne chose de revenir un peu sur soi. Mais j'en ai souffert professionnellement et financièrement parce que je n'arrivais pas à vendre quoi que ce soit à ce moment-là, puis je suis allée travailler à la télé. Mais dès la fin des années quatre-vingt, on a senti qu'on revenait à des questionnements sociaux. La performance, l'excellence, la productivité, on n'a parlé que de ça pendant dix ans, puis on a commencé à penser que peut-être il y avait des limites à ça. Qu'il fallait se questionner. Les travailleurs le ressentaient dans leur vie, les enfants à l'école, tout ça. Et les personnes qui choisissent les documentaires à la télé ou à la SODEC ou à Téléfilm – en fait Téléfilm ne choisit plus grand-chose vu que c'est la télé qui décide –, les gens qui occupaient ces postes-là au début des années quatre-vingt-dix étaient dans cette même société et commençaient à s'ouvrir eux aussi, à se poser les mêmes questions que nous… On pouvait proposer nos projets. On se questionnait sur le sens de cette course à la productivité par exemple, sur la mondialisation ou sur les décisions des compagnies… J'ai l'impression que les télédiffuseurs se sont rendu compte qu'il y avait aussi une demande. Ils nous écoutaient, ne serait-ce qu'en raison d'avantages purement mercantiles (cotes d'écoute). Il y avait une demande pour ce genre de documentaires à caractère politique justement parce qu'il y avait une quête de sens dans la société. On a souvent reproché à mes films d'être trop transversaux, de couvrir trop large. On n'arrivait pas à me placer dans la bonne case parce que je parlais à la fois de politique, de sociologie, d'environnement, de famille. Mais c'est comme ça, la vie… Les gens, *en général* – il y a vraiment des exception notables – sont ouverts, ce sont des personnes comme nous, ils se posent les mêmes questions et ils ont envie de voir des films qui répondent à ces questions-là.

Sylvie Groulx : J'ai l'impression que c'est beaucoup à cause des phénomènes de la chute du Mur et de la mondialisation qu'on a assisté au retour des mouvements sociaux et du cinéma militant. Je ne fais pas de cinéma militant personnellement, engagé, oui. Une nouvelle génération de jeunes s'est mise à se préoccuper de ce qui se passe sur la planète. Ce que Carole dit est vrai. J'ai tourné un film dans les années quatre-vingt avec des jeunes, *Chronique d'un temps flou,* ils avaient de dix-huit à vingt-cinq ans et c'est exactement ce qu'ils disaient tous, de quelque horizon qu'ils soient : « Je me sens tout seul, on n'a plus de repères, les mouvements d'avant ne fonctionnent plus, je ne sais pas où je m'en vais, j'essaie d'inventer seul un sens à ma vie. » Et effectivement, c'était beaucoup ce qu'ils vivaient en tant que génération. Hélène Monette, devenue poète par la suite, intervenait dans le film en disant ironiquement : « Les seuls mouvements de masse qu'on connaît, c'est les feux d'artifice vus du pont Jacques-Cartier ! » Puis un changement s'est fait rapidement avec la mondialisation durant les années quatre-vingt-dix, avec les effets d'un capitalisme plus fort que jamais, et ceux des problèmes environnementaux. Je crois que le cinéma fonctionne par vagues, comme la vie, comme l'histoire.

Des mouvements de contestation et de nouvelles formes d'action ont donné le goût d'un cinéma engagé à une nouvelle génération et ont amené un nouveau public en salles, d'autant qu'au même moment, on ouvrait à Montréal un nouveau complexe de cinéma, Ex-Centris, qui faisait place au documentaire. Certains films ont eu beaucoup de succès, des distributeurs se sont mis à y croire et en font la promotion, on a donné une meilleure visibilité médiatique à nos films. Tout cela se tient ! Il faut entendre parler des films pour aller les voir, et les avoir vus pour développer le goût.

Combien de temps l'éclaircie durera-t-elle? Dans les années quatre-vingt, nos films n'étaient pas vus, on luttait pour que le gouvernement contribue au financement d'une salle vouée au cinéma national, car les films de fiction ne trouvaient pas leur public non plus. Tout était bouché, les salles de Roland Smith avaient fermé, puis le Ouimetoscope. Pourtant, il se faisait d'excellents documentaires. On sait que tout ça est fragile et peut s'écrouler rapidement.

Et évidemment, il y a des dérives là-dedans. Le documentaire est un peu victime de ses succès récents ces temps-ci. Il est devenu tellement à la mode qu'on offre à n'importe quel acteur ou humoriste bien connu de faire son film, sur le sujet de son choix. Et des producteurs ont facilement l'appui des institutions pour le développement de ces projets sur la base de simples idées, alors que des cinéastes d'expérience doivent presque avoir écrit un scénario pour avoir un peu d'appui à l'étape de la recherche! Et c'est sans compter tous les gens qui sont équipés en caméras et technologie de montage numériques à la maison, ceux qui sortent de toutes les écoles où l'on donne des cours de cinéma et qui veulent presque tous faire de la réalisation. Comme si, sous prétexte que des outils pratiques existent, tout le monde avait la capacité de réaliser. Ça donne des gens qui s'imaginent que tourner un documentaire, c'est amasser le maximum de matériel possible puis de voir ensuite ce qu'on pourra faire avec au montage, alors que faire un film c'est, sauf exception, partir en tournage avec un point de vue clair fondé sur une recherche et une réflexion, tout en restant bien sûr toujours ouvert à réorienter le film d'après le réel qui advient. Ce n'est pas de l'improvisation, on n'est pas à la remorque du réel, on en donne une version personnelle.

Mais pour revernir au public, il est intéressant de voir qu'il contribue, par ses choix, à la renaissance d'un cinéma personnel, pas forcément engagé. Je pense par exemple à *À force de rêves,* de Serge Giguère, ou encore à *Roger Toupin, épicier variétés,* de Benoit Pilon. J'ai été étonnée par l'engouement des spectateurs pour le film de Benoit, pas parce qu'il ne le méritait pas mais parce que d'autres films formidables, dans la même veine, se sont faits il n'y a pas si longtemps et que l'on disait d'eux: « C'est un film de B.S. » Les gens ne voulaient pas voir la vie des « petites gens ». Et c'est pour cette raison même qu'ils ont été très touchés par le film! Je crois que c'est parce qu'il nous sort de tout le phénomène médiatique des vedettes et du sensationnalisme et qu'il fait vivre un personnage complètement marginal, qui témoigne d'un monde en voie de disparition. De la même façon que *Être et avoir,* de Nicolas Philibert. Le passage du temps dans les films, c'est important. Les gens sont très sensibles à ça, les choses qui disparaissent, contrairement à ce que nous disent souvent les décideurs.

Et, en passant, les spectateurs sont des gens intelligents. Ils savent faire des recoupements, établissent des liens pertinents entre un plan qui se trouve à la dixième minute du film et une phrase à la soixante-douxième. Je ne parle pas de cinéphiles avertis mais de gens ordinaires qui sont tout simplement touchés par un propos. À chaque film je suis époustouflée par leur intelligence et leur sensibilité. Les gens décodent les films d'une façon extraordinaire. Cela va absolument à l'encontre du discours habituel: « les gens ne veulent pas ça ».

Jean-Pierre Gariépy: *Roger Toupin* a eu un succès énorme parce qu'il y avait d'excellentes fenêtres pour présenter ce film-là. Il était très bien ciblé, très bien placé là où il a été diffusé

dans les premiers temps, d'une part. D'autre part, je ne pense pas qu'il y ait une relation avec le fait qu'il s'agisse de B.S. ou de gens plus riches, c'est qu'on se reconnaissait dans Roger Toupin. Roger Toupin, c'est Monsieur, Madame Tout-le-monde. Dans l'évolution du temps, on perd quelque chose, notre sécurité est menacée, il y a un temps qui disparaît et l'avenir arrive. Le fait est que Canal D a eu sa meilleure cote d'écoute avec *Roger Toupin*. Toute proportion gardée, je pense que le public québécois, canadien en général, est de plus en plus intéressé par le documentaire, de plus en plus sensible au documentaire. Pourquoi ? Parce que plus on en a, plus on en veut. C'est une question de sensibilité, d'éducation et d'accessibilité. Puis de programmation. Il y a de plus en plus de chaînes, de plus en plus de programmation, on a besoin de documentaires. Il y a une grande quantité de documentaires à la télévision privée. On ne parle pas de la qualité nécessairement, on parle de la télé, qui est accessible au grand public. Or ce grand public-là, il fait ce qu'il a fait lors de l'arrivée de la vidéo dans les années soixante-dix. On pensait que ça allait tuer le cinéma en salle, que les gens allaient rester chez eux à voir des vidéos, mais c'est qu'il y a des gens qui n'allaient pas en salle, qui ont loué des vidéos, qui ont aimé ça et qui sont allés dans les salles après. Je pense que le documentaire a énormément d'avenir dans ce sens-là et même dans les salles de longs métrages parce que le public est de plus en plus sensible aux questions traitées dans les documentaires.

Karl Parent : Je ne travaille plus à la télé. J'en ai fait beaucoup, mais là je suis en train de faire deux films. C'est évident qu'ils vont passer à la télé. Mais il y a une chose qui est certaine, c'est que je suis un peu gêné maintenant quand à l'université, je rencontre les étudiants et que je suis obligé de les envoyer à TV5 ou bien à RDI regarder les grands reportages parce qu'il ne s'en

fait plus ici. *Enjeux* par exemple, qui était une émission d'information, est devenue une émission sensationnaliste, c'est quasiment du jaunisme par moments. Donc, qu'est-ce qui reste ? Il ne reste plus grand-chose, même les nouvelles, moi, je les regarde à TV5 maintenant. J'avais l'impression d'écouter de la propagande pour la guerre de Harper à Radio-Canada. On envoie pépé Derome en Afghanistan puis un autre ici, puis un autre là. C'est tout le temps le même vocabulaire qui revient. Là, tu dis, ça suffit. Alors que si tu vas au cinq, tu as les nouvelles françaises… D'abord, c'est mieux écrit… On a davantage des nouvelles que des grandes tartines sur rien au fond. Et c'est la même chose en documentaire. Moi, je ne suis pas sûr que, toutes proportions gardées, il s'en fasse beaucoup plus maintenant, de ce qu'on appelle du documentaire engagé, que ce qui se faisait il y a vingt ans ou dix ans. Prends l'ONF il y a dix, quinze, vingt ans, il s'en faisait. Bon, les gens peut-être qu'il fallait qu'ils se battent. Il y a eu des cas de censure, on s'en souvient, mais maintenant, on n'a pas l'impression qu'il en sort grand-chose. C'est toujours les mêmes amis, les mêmes vedettes qu'on voit, qu'on interviewe, qui s'interviewent. L'autre jour, j'ai été pris à regarder un reportage sur Diana parce que Homier-Roy et Laurendeau m'ont convaincu qu'il fallait le regarder. Mais là, il y avait cinq minutes de documentaire et six minutes de publicité. J'en ai parlé à des gens de Radio-Canada, ils m'ont dit : « Non ! C'était quatre minutes de publicité et deux minutes d'auto-promotion ». Quand ç'a fait six fois dans la même émission que je voyais l'autopromotion des émissions qui s'en venaient, qui vont commencer la saison… *Tout le monde en parle,* etc., j'ai décroché, ça n'avait plus de bon sens. Une des autres raisons pour lesquelles le public a besoin de documentaires, c'est qu'il n'y a plus de contenu. Les hommes politiques sont pris pour des menteurs, des bluffeurs, et les gens ne les croient plus. Alors, c'est évident

que s'ils voient un documentaire qui est bien écrit, qui est bien fouillé, qui a une analyse, ils en ont besoin. Ils ne savent plus quoi regarder parce que la télé dite « générale » ou « quotidienne » est pourrie.

Magnus Isacsson : Je sais qu'il y a des problèmes à la télévision publique aussi. Mais si on observe le paysage d'ensemble, c'est-à-dire quels sont les alliés, quels sont les ennemis, je ne veux pas simplifier de façon outrancière mais je constate que la télévision publique, pour les gens qui font du documentaire, ce sont des alliés, y compris Radio-Canada. Les gens qui font de la télévision publique ont à cœur les questions de société dont traite le documentaire, ils le considèrent sérieusement alors qu'on ne peut pas dire la même chose de la télévision privée sauf quelques exceptions. Les principaux réseaux privés généralistes ne prennent presque pas de documentaires et, dans les réseaux spécialisées, le documentaire consiste souvent en des séries sur des sujets sensationnels sans beaucoup d'originalité. Mon ami Ali Kazimi les compare souvent à des plantations d'arbres – c'est l'uniformité alors que nous voudrions voir toutes sortes de variétés d'arbres, comme dans une vraie forêt. Et je trouve que c'est quand même important de dire que nous avons les alliés parfaits qui sont les conseils des arts, l'ONF, la SODEC et Télé-Québec, qui favorisent l'expression artistique, ou le cinéma d'auteur. Nous aimerions voir la même ouverture de la part des autres agences et diffuseurs.

Jean-Pierre Gariépy : Radio-Canada a maintenant, depuis septembre, une fenêtre spéciale pour le documentaire, long métrage et site Internet. C'est complètement à part de ce que tu décris là, Karl. C'est encore à une heure qu'on considère peu intéressante pour nous, c'est dix heures et demie, le soir. Sauf qu'il reste que c'est dans le cadre des heures de grande écoute

du Fonds canadien de télévision. Donc, on peut avoir accès au financement d'une part, et il y a rediffusion le dimanche après-midi d'autre part. De toutes façons, la SRC est coincée, elle ne peut pas lutter contre la tendance. Elle est obligée de se retrancher dans des cases horaires. Et peut-être qu'effectivement ç'a toujours été comme ça, que le public tranquillement va aller voir ces choses-là. Avec la publicité adéquate. Ça ne sert à rien de s'imaginer qu'on va vendre un documentaire long métrage le dimanche soir à dix heures et demie à l'ensemble de la population. Il faut bien voir les choses, il faut cibler le public pour le faire progresser lentement en termes de nombre. Et c'est ce qui arrive. Télé-Québec est un excellent allié, pourquoi ? Parce que Télé-Québec, dans la programmation qu'il a annoncée la semaine dernière, avait cent trente heures de documentaire à passer dans l'année qui vient. Ça reste probablement un des plus grands diffuseurs ici.

Quelqu'un du groupe : C'est pourtant lui qui a le moins d'argent. Il a huit cent mille dollars alors que Radio-Canada a quatre millions et demi cette année.

Jean-Pierre Gariépy : Oui, mais quand même. Il diffuse du long métrage, Télé-Québec, depuis longtemps. Il est extrêmement sensible à ça, il est ouvert. Il est en relation avec l'ONF constamment…

Sylvie Groulx : Il faudrait parler d'autre chose que des télédiffuseurs parce que notre vie de cinéastes ne tourne tout de même pas juste autour d'eux. Radio-Canada est une alliée parce qu'elle diffuse du documentaire et contribue à le financer, mais c'est un diffuseur public, c'est dans son mandat, ça fait partie de son rôle. Et nous donnons au public à réfléchir sur la société québécoise et canadienne d'aujourd'hui d'une

façon différente des médias. Alors ce n'est que normal que nos films soient diffusés. Ce qui l'est moins, c'est que les télédiffuseurs que l'on dit privés, tels TVA et d'autres, ne financent ni ne diffusent de documentaires alors qu'ils sont en réalité financés en très grande partie par des fonds publics puisque les compagnies de production qui les fournissent en émissions vivent, elles, de fonds publics.

Magnus Isacsson : Il faut bien comprendre qu'on doit se battre pour ça. Il faut continuer, c'est-à-dire il faut consolider nos relations avec la télévision publique même si on n'est pas toujours content de ce qui passe et ne passe pas. Parce que la télévision publique est sous attaque. Je lisais dans *Le Devoir* que Sarkozy veut diminuer le budget de TV5 et puis, partout c'est la tendance. Les diffuseurs privés veulent réduire la place de la télévision publique et accaparer les ressources disponibles. Ils veulent passer du sport, des variétés et des vedettes. Donc, il faut que les gens qui font de l'analyse, qui font réellement du documentaire, soient constamment aux aguets et prêts à se battre.

Jean-Pierre Gariépy : À l'Observatoire du documentaire, ce qui est extrêmement intéressant, on réunit à peu près tous les joueurs de la communauté documentaire. On voit les télédiffuseurs côtoyer les créateurs autour d'une même table et tenir le même discours. Et ça, moi, je ne l'ai vu nulle part jusqu'à maintenant. Pourquoi ? Parce que tous ont quelque chose à défendre. Comme la télévision est tributaire des cotes d'écoute, les gens qui, à l'intérieur de la télévision, s'intéressent au documentaire sont obligés de prendre des moyens pour se défendre et défendre leur intérêt, comme les créateurs. Donc, ils se retrouvent forcément. C'est sûr qu'il y a des désaccords sur beaucoup de choses. Mais tout à coup, on se retrouve… Cet

été, on a manifesté au CRTC contre une enquête qui se fait sur le fonds de télévision pour le transformer et, sur quatorze associations autour de la table de l'Observatoire, treize étaient d'accord pour signer une lettre et ça comprend Radio-Canada, Télé-Québec, l'ARC, etc. Là tu te dis : tiens, c'est nouveau ça, je n'ai pas vu ça souvent parce qu'il y a dix, quinze ans, c'étaient des ennemis jurés. Et ça, pourquoi ? Parce que la situation évolue très vite, qu'Internet prend le dessus aussi. Juste pour finir, le Vidéographe annonçait avoir reçu une subvention de cinq cent mille dollars pour numériser cinq cents films. Pourquoi ? Pour les diffuser sur la Toile.

Carole Poliquin : Un chercheur que j'interviewais pour le film que je suis en train de faire me disait que c'est quasiment plus facile de trouver de l'argent pour faire du documentaire sur des questions scientifiques que pour faire nos recherches sans lesquelles il n'y aurait pas de documentaires du tout. Nous, on parle des résultats de recherches en sciences biologiques ou en sciences sociales parce que c'est souvent les chercheurs qui mettent en évidence les problèmes environnementaux, sociaux, etc. Comme le cinéma est une industrie, on a de la chance par rapport à d'autres disciplines artistiques, par rapport au théâtre ou à la danse… Donc, il y a quand même de l'argent à cause de la télé, des commanditaires. Ainsi, Louise Vandelac, qui est une chercheuse, a fait un film inspiré par sa vision sociologique, mais est-ce que c'est facile dans tous les domaines ? Je ne le sais pas.

Magnus Isacsson : S'il est possible maintenant de faire le genre d'alliance dont parle Jean-Pierre, c'est parce qu'il y a actuellement une très grande offensive de la télévision privée qui se passe en partie dans les coulisses, mais au gouvernement fédéral, au CRTC, au Fonds canadien (fonds des cablos) et tout

ça, il y a une autre offensive qui vise à réduire le financement de la télévision publique, à réduire le financement de la télévision éducative, à circonscrire la définition du documentaire ou en fait, au contraire, à l'ouvrir plus largement pour que des émissions de téléréalité ou toutes formes de divertissement télévisuel aient accès au financement qui est jusqu'ici réservé au documentaire. Alors, effectivement, dans ce contexte-là il y a place pour des alliances entre la télévision publique, les cinéastes, les producteurs, etc.

Sylvie Groulx : Oui, c'est vrai, c'est quand ça va très mal qu'on se décide à chercher des solutions. Actuellement, c'est carrément la propriété nationale des médias de communication qui est mise en question. On commence à s'intéresser à des conglomérats étrangers qui ont l'œil sur nos médias. Ces jours-ci on dirait que le pays est à vendre, Alcan et autres, tout semble vouloir y passer, même Hydro-Québec. C'est un phénomène qui touche tous les secteurs. Et l'audiovisuel est un secteur très lucratif. C'est la deuxième industrie en termes de revenus aux États-Unis, après l'aéronautique ! Des consortiums internationaux privés sont créés, ils achètent des entreprises télévisuelles et cinématographiques et rejettent les législations nationales de protection, de programmation. On a intérêt à se tenir debout parce que c'est carrément l'idée même d'une production nationale sur laquelle on a le contrôle qui sera remise en question. Les Américains ont toujours travaillé à trouver des moyens d'interdire les productions nationales des autres pays, mais aujourd'hui ils sont appuyés par d'autres grands conglomérats dans le monde. La diversité culturelle est fragile.

Karl Parent : La première censure qu'il y a eue à Radio-Canada, c'était sur une musique. Un documentaire était passé sur un scandale dans lequel des gens du *Devoir,* des gens du gou-

vernement étaient impliqués et, à la fin de l'émission, le réalisateur avait mis la musique qu'avait utilisée Costa-Gavras dans son film *Z*. C'est à ce moment-là que le diffuseur a empêché que l'émission soit rediffusée. Il a obligé le réalisateur à changer la musique. Et la SRC a sorti une espèce de petit cahier sur l'éthique journalistique à Radio-Canada dans lequel il était dit qu'il fallait que la musique ne soit pas significative.

Magnus Isacsson : Il y a une évolution importante dans la façon de faire du documentaire engagé. Et je trouve que c'est très heureux. Le documentaire militant classique genre panneaux-pancartes-so-so-so-solidarité n'est plus tellement à la mode heureusement, et le documentaire didactique, sur un ton éducatif, voix de Dieu non plus. Alors on cherche de nouvelles façons de faire du documentaire avec certainement une préoccupation de structure dramatique. Quelque chose qui, moi, me préoccupe beaucoup, c'est cette structure dramatique, le développement des personnages sur les mêmes principes que les films de fiction, mais aussi avec des éléments d'humour, de chansons, de performance, d'animation. Et là aussi, je trouve que les films de Michael Moore, c'est un exemple. Le personnage de Moore, son sens de l'humour, sa façon de provoquer, c'est une façon de faire du cinéma, mais ce n'est pas une recette, ce n'est pas un modèle. Il y en a d'autres qui travaillent avec la musique, avec des éléments théâtraux, avec des éléments de performance. Tout ça aide, ça ajoute de la créativité, ça donne plus d'originalité au documentaire. Et je trouve que ça permet de trouver des publics qui ne s'intéressent pas à la production uniquement à cause du sujet ou qui reprochaient une certaine lourdeur au documentaire traditionnel.

Carole Poliquin : Moi aussi je sens très bien dans ma pratique l'évolution du regard politique dans la façon de transmettre

notre critique de la société. C'est vrai que dans les années soixante-dix c'était le drapeau, le slogan. J'ai commencé à exercer ce type de cinéma-là quand je vivais en Turquie, donc dans un contexte où il y avait une grosse répression policière. Alors, on filmait les manifestations étudiantes, les manifestations ouvrières, les grèves de la faim, les enterrements d'ouvriers assassinés et qui donnaient lieu à d'autres fusillades de la police, qui donnaient lieu à d'autres enterrements. Alors, c'était les bidonvilles, mais je sais pas, si j'avais été au Québec à ce moment-là, comment aurait été mon regard, mais je pense que tout ça était dans l'air du temps… pas juste en Turquie. Le fait que dans ce pays les inégalités étaient tellement flagrantes me faisait trouver presque normal de prendre un ton radical pour les dénoncer. Quand je suis revenue au Québec, j'ai trouvé que nos capitalistes, à nous… C'est vrai qu'il y a une richesse immense ici, puis l'écart s'est creusé depuis 1980. Mais à mon retour, il me semblait que la réalité était plus complexe ici parce que, entre autres, il y a une classe moyenne. Le citoyen de classe moyenne, bon, ce n'était pas le prolétaire idéal. Ce n'était pas le pauvre qui a faim nécessairement. C'est celui qui consomme, qui a besoin de sa *job* pour consommer et faire rouler le système. Donc, en même temps, il contribue au maintien de cette économie-là.

Ce qu'il m'intéresse de montrer dans mes films, c'est les mécanismes qui sont en jeu, c'est l'idéologie, les mécanismes qui sont derrière les éléments qu'on voit et qui sont traités à la télé tous les jours, mais qu'on ne prend pas le temps de comprendre. Souvent, je disais que mes documentaires commencent là où la télé arrête. Parce que parfois, je voyais des choses intéressantes à la télé et je me disais : « Le cinéaste va dire quelque chose là ». Mais c'était la conclusion, le film ou l'émission finissait. Donc, c'est de creuser cette complexité-

là et de mettre en évidence les mécanismes institutionnels économiques, politiques… surtout économiques qui m'intéressait, dans les films que j'ai faits sur la mondialisation, pour produire du sens. Pour amener les gens à comprendre parce que c'était, comme je disais, mon propre besoin de comprendre qui me motivait. C'est une attitude valable et utile, qui rejoint celle d'un mouvement comme les Lucioles[1], jeune collectif de vidéastes. Je les connais bien et ce sont des amis – ils m'ont déjà dit que finalement, j'avais des sacrés bons budgets pour faire mes films, que je n'étais pas à plaindre et que mon discours, vu qu'il passe à la télé peut-être que je le censurais moi-même, et que je devrais être plus radicale. Mais moi, je ne me vois pas en train de censurer mon discours.

Passer à la télé, c'est s'adresser au plus grand nombre et ainsi atteindre tous ceux qui ont peut-être l'intuition des choses qui vont mal dans le système et qui voudraient bien mettre des mots dessus et puis peut-être commencer à s'organiser pour les changer. Donc, nos films c'est un peu ces petites pierres-là qui marquent un chemin. Mais en même temps, le travail de collectifs militants qui vont filmer les manifs comme je faisais dans les années soixante-dix et qui documentent la brutalité policière et ce qui se passe réellement dans une manif, les provocations policières – on le voyait aussi, Magnus, dans ton film sur le Sommet de Québec –, c'est important parce que la télévision dénature tellement le sens des événements par l'image et l'interprétation du discours qui s'y greffe. Les entrevues que font les journalistes ne montrent pas le fond de l'histoire, on ne comprend pas pourquoi ces gens-là manifestent. Il faut vraiment fouiller longtemps pour comprendre pourquoi ils ont manifesté. Alors, le travail des militants s'adresse beaucoup plus au

1. Voir la discussion à l'intérieur de ce groupe dans ce même numéro.

cercle des militants… c'est peut-être le défaut de leur action. Puis les Lucioles évoluent aussi et ceux qui continuent de faire des films s'en vont vers des trucs plus complexes, mais je pense que j'ai vu ça depuis disons 1999 avec Seattle, les gens avec toutes leurs caméras qui documentaient le mouvement anti-mondialisation en émergence et la montée de la répression policière. Je pense que ç'a été important aussi ce type d'approche-là, plus brute, l'image brute, moins interprétée. Et puis peut-être avec des narrations bien radicales aussi.

Karl Parent: On joue avec des images, avec des textes, avec des sons. Il faut à la fois être sensible et intelligent. Des discussions du côté de l'engagement, ce que j'en ai eu avec des collègues et amis à qui je disais : « Moi, je ne peux pas faire un film si je ne dis pas ce que je pense », c'est-à-dire que je vais chercher de l'information, j'ai des documents, je rencontre des spécialistes, je me fais une idée. Il faut que je sois honnête, mais être neutre, ça ne m'intéresse pas. Le film où on fait trois minutes de pour, puis trois minutes de contre, ça ne m'intéresse pas. C'est évident que quand je fais un documentaire, que ce soit sur l'eau, que ce soit sur le « bullying », que ce soit sur la génétique, à un moment donné je veux que les gens aient des éléments aussi pour réfléchir. Ils vont être sensibilisés à certaines choses et ils vont se poser des questions sur d'autres, puis je veux les aider à prendre position. Là, je viens de finir un film pour Eau Secours ! mais Eau Secours ! c'est parti d'une série que j'avais faite avec Szakca sur la privatisation de l'eau en Angleterre, sur ce qui se passait en France et qui risquait de se passer ici parce qu'on avait des politiciens qui faisaient toutes sortes de tractations secrètes.

Je critiquais Radio-Canada tout à l'heure, mais j'étais tellement content l'an dernier ou il y a six mois quand j'ai vu,

à *Zone libre*, une émission sur les sables bitumineux expliquant tous les trucs secrets que Harper traficotait avec les États-Unis. C'est extraordinaire à un moment donné d'avoir de l'information qui te met en maudit ou qui te réjouit, mais qui t'aide à te faire une opinion et à te mobiliser. Pourquoi pas ? Quand on a eu, nous, après la projection de nos films sur les OGM à l'ONF, plein de gens qui venaient nous voir en disant : « Qu'est-ce qu'on peut faire ? » et tout, on était bien contents. C'est extraordinaire de voir qu'un film tout d'un coup réveille un questionnement chez les téléspectateurs, réveille un intérêt et puis que ça aboutisse à quelque chose. Comme disait Camus, on est à la fois des solitaires c'est sûr, mais on est aussi des solidaires.

Magnus Isacsson : On ne se fait pas d'illusion sur l'influence des documentaires à part quelques exceptions, *L'erreur boréale* notamment. Mais le documentaire, le travail de documentariste participe à toute une culture de résistance ; les documentaires fonctionnent en conjonction avec tous les mouvements sociaux, des activités de toutes sortes, des débats, des forums, des discussions de cuisine, des manifestations variées. Le documentaire acquiert une vie en tant que film, en tant que produit culturel, il circule, il se promène. Tout ça fait partie d'un effort qui va dans le sens de l'ouverture, d'un débat de société. Pour moi, nos films servent à participer, pas à tirer des conclusions – bon, ça peut être le cas pour certains films. Mais principalement, je trouve que les films devraient aider à provoquer une réflexion, susciter un débat de société. Chacun peut faire son choix de style. Je trouve que Carole a trouvé une façon de faire, une formule populaire très accessible pour faire une analyse. Je trouve que c'est très fort, ça. Ça marche très bien aussi à la télévision. Moi, mon choix personnel, c'est de raconter des histoires dramatiques, mais qui touchent des questions importantes pour moi comme les droits humains

ou la protection de l'environnement. Pour moi, la plupart du temps, cela implique de suivre une histoire sur une longue période où les rebondissements, les changements de rapports de force soulèvent des questions de société. Bien sûr, on orchestre le montage pour faire ressortir ces enjeux-là, mais Karl a son style, Sylvie a le sien et chacun a sa façon de faire, mais je trouve que nous avons une belle communauté de documentaristes et que, contrairement à ce qui se passe en fiction, on n'est pas à couteaux tirés, en conflit. On sent qu'il y a un milieu, qui collabore beaucoup en vue d'un changement social, pour favoriser des débats de société. Et je trouve que notre travail est une belle façon de vivre, même si le financement est difficile. C'est à un beau milieu que nous appartenons en tant que documentaristes.

Jean-Pierre Gariépy: Je me souviens d'avoir été à l'île aux Coudres peu de temps, un an ou deux, après que Perrault eut fait *Les voitures d'eau* et d'avoir rencontré Grand-Louis et tout. Puis là, je m'étais posé des questions. Je m'étais dit: Perrault est venu déranger ces gens-là, au fond. Et là, Grand-Louis, ce n'était plus un pêcheur, c'était devenu une vedette sur l'île. C'est évident qu'il faut se questionner sur les conséquences qui peuvent se produire dans le petit milieu où on a tourné. À un moment donné, ça peut faire comme des ronds dans l'eau quand on lance un caillou.

Carole Poliquin: Je pense que c'est absolument inévitable qu'il y ait des retombées quand on fait une intervention dans le réel en tournant. Ça ne peut pas être autrement. Ne serait-ce que le processus même de faire un documentaire: passer de la recherche au tournage, au montage, quand tu as soixante heures de pellicule même si tu n'en gardes qu'une, c'est une grosse intervention dans le réel, ça. Sans compter les choix de

filmer ça et pas ça. Puis celui-là et pas celle-là puis… C'est des choix continuels en enfilade et, en plus, il faut toujours penser à rendre le film intéressant.

Il faut créer, comme disait Magnus, une structure dramatique. Mes films documentaires sont bâtis, pour certains en tout cas, vraiment comme des fictions. Ils sont vraiment portés par des personnages, et il y a du temps qui passe et on les voit changer. Ce n'est pas moi qui crée la vie des gens, mais c'est évident que je travaille mon film de façon à le rendre intéressant. Je pense qu'il faut construire une structure qui raconte l'histoire d'une certaine façon. Mon dernier film se passait dans une classe, et les gens me demandaient tout le temps : « Est-ce que la classe cette année-là aurait été pareille si vous n'aviez pas tourné un film dedans ? » Je ne peux pas savoir quelle aurait été la différence, mais il y en aurait certainement eu une, parce que le simple fait qu'une équipe de quatre personnes entre dans la classe modifiait certainement beaucoup de choses. Cela dit, la prof était fantastique et elle réussissait à occuper les élèves qui nous oubliaient presque complètement. Mais tu ne sais jamais, quand tu arrives une journée pour filmer des gens, l'impact que tu vas avoir sur ce qui était en train de se passer, et de quelle façon tu vas interférer. Tu peux t'en rendre compte, tu peux ne pas t'en rendre compte. Les gens eux-mêmes ne s'en rendent pas forcément compte sur le coup. Et puis, évidemment, en bout de ligne le montage c'est, d'une certaine façon, une forme de fiction parce que c'est construit, mais en partant du réel, donc… Je pense à Wiseman par exemple. Il s'en va, il tourne, ça va se passer… bon, dans une école de l'armée. Il ne fait jamais de scénario, il ne fait pas de recherche. Il détermine un lieu, il entre, il tourne, il tourne, il tourne. Il a peu construit à l'étape de la recherche, mais quand il se retrouve dans la salle de montage, c'est évident qu'il construit le film. Donc, est-ce que son film

reproduit mieux le réel que l'autre cinéaste qui est intervenu différemment? Les deux vont produire une heure et demie de film, et ce sera des créations de cinéastes, il ne faut pas se leurrer là-dessus... Pas plus qu'un journaliste, un cinéaste qui se dit objectif ne va l'être. Qu'est-ce que l'objectivité?

Karl Parent: Je me souviens d'avoir fait un moment donné un film, en coproduction avec les Suisses, sur Einstein et le choix que j'avais fait, c'était de travailler avec Jean-Pierre Ronfard, et Ronfard devenait un personnage; après, il devenait le physicien de Dürrenmatt. Il posait la question de la responsabilité du scientifique sur ses recherches pour aboutir à la bombe atomique évidemment. Mais ça, c'est un choix que tu fais. Alors, à ce moment-là, ton personnage est aussi tributaire du choix que tu as fait quand dans un film, tu choisis tel animateur plutôt que tel autre, tel comédien plutôt que tel autre, telle musique plutôt que telle autre. Moi, il y a un exercice que je fais à l'université. Je prends une image, je divise la classe en trois et là je dis: « Vous allez m'écrire un scénario, l'histoire d'un documentaire au moyen d'une image. » Sauf que ce qu'ils ne savent pas, c'est que dans un cas j'ai mis le *Prélude* de la mort de Siegfried de Wagner et dans le deuxième, une petite chanson d'amour puis dans le troisième, un texte ou la couleur de l'image. Toute l'histoire est dépendante de la musique. Vous comprenez? Les étudiants sont tout surpris de la différence entre les groupes. Ils ne savent pas qu'ils ont écouté une musique différente sur une même image. C'est évident qu'on a des choix éditoriaux à faire quand on est cinéaste.

Magnus Isacsson: Je trouve que même avec un point de vue fort, très clair, la complexité a sa place. Parce que ce n'est pas intéressant de simplifier les choses au point où ça devient du noir et blanc, qu'il n'y a pas de nuance. Je trouve que c'est une erreur que peuvent faire parfois les militants. Pour comprendre

les vrais déroulements des luttes sociales, pour être capable de tirer des leçons, d'apprendre quelque chose pour la prochaine fois, il faut parler des complexités. Ce n'est pas parce que les gens sont des amis qu'ils vont être amis dans l'action. Ce n'est pas parce que les gens sont supposés être ennemis qu'ils sont absolument noirs et qu'il n'y a pas de nuances. Les processus sociopolitiques ne sont jamais simples.

Je trouve que cet aspect est important pour que les films soient réalistes et crédibles. C'est intéressant par ailleurs d'aborder les complexités. Et c'est une des difficultés avec les films faits pour la télévision. Quand on est obligé de couper un film qui est pensé comme un long métrage – dans mon cas, c'est souvent des processus de trois, quatre ans de tournage sur des luttes sociales qui se passent sur une bonne durée – pour le réduire à quarante-deux ou cinquante-deux minutes, on est obligé d'enlever les nuances.

Carole Poliquin : Cela impose une sorte de censure aussi. *Le bien commun,* que j'avais décidé de diviser en sept jours calqués sur la Genèse, Radio-Canada était intéressé à l'acheter en première fenêtre, puis ils m'offraient quarante-deux minutes ou peut-être quarante-huit à *Zone libre* l'été. C'était impossible. On ne peut pas traiter un sujet décemment dans sa complexité et avec ses différentes facettes en quarante-huit minutes, il faut du temps, ne serait-ce que pour exposer la problématique. Je trouve que c'est une bonne nouvelle d'apprendre que maintenant Radio-Canada a ouvert une case de longs métrages, fût-ce à dix heures et demie le soir. Je pense que le documentaire devient intéressant dans cette forme-là, beaucoup plus que dans le cinquante-deux minutes.

Sylvie Groulx : Mais il n'y a pas que la télé. Il y a toutes sortes de lieux de diffusion. J'ai d'ailleurs travaillé en distribution long-

temps, à Cinéma Libre, parce que je trouvais que c'était absurde de travailler à faire des films qui n'allaient pas être vus. Il y a toutes sortes de réseaux : festivals, maisons de la culture, cégeps et universités, réseaux sociaux, etc. Mais je remarque que l'influence des médias quotidiens se fait de plus en plus lourde chez le spectateur. On me demande souvent : « Qu'est-ce que vous vouliez démontrer ? » ou on dit : « Vous ne proposez pas de solution ». Je ne veux rien *démontrer* et je n'ai certainement pas de solution aux questions que pose la réalité du monde. J'espère simplement contribuer à apporter une façon différente de la regarder, avec sa complexité. On a l'habitude de recevoir des solutions à des problèmes. Mais poser de bonnes questions et donner des éléments de réflexion pertinents, c'est offrir au spectateur un rôle actif, alors qu'il est généralement en situation de passivité.

Karl Parent : J'ai vu à un moment donné un gars me téléphoner parce qu'il avait perdu un pouce et qu'il avait vu, dans un film qu'on avait fait sur les chirurgies, quelqu'un à qui on avait enlevé un orteil pour remplacer un pouce parce qu'il en avait besoin pour travailler. Après *Main basse sur les gènes*, j'ai été invité à le présenter en Martinique ; ça nous a permis de belles vacances là-bas, ce n'est pas désagréable.

Carole Poliquin : Des fois, les gens veulent, parce qu'ils sont habitués à ça, qu'on leur donne une solution. Puis, ils sont habitués à cette formule-là et ils nous disent : « Mais oui, mais là, à la fin du film, vous nous expliquez pas ce qu'il faut faire », alors, je leur réponds : « Écoutez, je suis allée filmer un milieu que je ne connaissais pas au départ, ce n'est certainement pas moi qui va vous dire où est la solution, j'essaie seulement de vous donner des éléments de réflexion… » Non, je n'en ai pas de solutions, je n'en aurai jamais, et je vais mourir sans solution moi aussi. Je pense que s'ils posent cette question, c'est

parce que la télé va dans ce sens-là, les explications… On serait supposé déboucher de l'explication sur une espèce de conclusion : « On m'a dit : c'est ça qu'il faut penser, je suis rassurée ». Moi, en ce moment, ce comportement me perturbe un peu. Il me semble que je le voyais moins avant.

Karl Parent : Parfois c'est des gens du milieu concerné par le film qui s'apportent entre eux des bribes de solution. Je me souviens par exemple, que j'étais invité à présenter un film sur le suicide dans un hôpital sur le boulevard Gouin près de l'Acadie, Notre-Dame-de-la-Merci, et une dame a expliqué la loi belge sur le droit de mourir dignement et tout. Donc, elle a utilisé le film, une partie du film et cette intervention a permis toute une discussion. Et il y avait des cas concrets là, les gens qu'on avait filmés. C'est toujours intéressant de voir que notre matériel peut être utilisé de façon pratique.

Carole Poliquin : C'est vrai que la réaction est différente selon que l'on présente le film à des étudiants dans une classe ou à des groupes communautaires ou syndicaux où les gens ont déjà une pratique et… on se la fait poser tout le temps la question : « Qu'est-ce que vous proposez comme réponse ? Qu'est-ce qu'on peut faire ? » Et, c'est évident, on n'est pas là pour donner des réponses, on est les témoins d'un problème. On voudrait accompagner, provoquer, accompagner une réflexion, mais la façon de poser la question peut être différente d'un réalisateur, d'un auteur à l'autre ; la façon de poser la question va déjà orienter les réponses. Quand un film veut favoriser un changement social, on sent cette aspiration-là. Est-ce qu'on fait un film démobilisant ? On me l'a dit pour *Turbulences* par exemple – mais il faut dire que c'était les débuts de la mondialisation, on remonte à 1995, 1996 –, les gens disaient : « c'est tellement gros, c'est tellement énorme, les marchés

financiers partout dans le monde, les intérêts sont tellement gros que je me sens impuissant ». Mais là encore, devant une situation semblable, j'ai remarqué dans les discussions que c'était plutôt les gens plus âgés qui réagissaient comme ça. Pas tout le temps, mais souvent. Et les jeunes répliquaient : « Au contraire, ça me choque trop, ça ne se passera pas comme ça, on va faire quelque chose ». Alors, moi, les questions que je me pose encore par rapport à la conclusion de tous mes films, c'est : Est-ce que je démobilise en rendant la situation tellement lourde, en montrant tout, tout ce qu'il faut changer ? Tout se tient, tout découle de tout. C'est pour ça que les solutions aux problèmes décrits dans un film, ça prendrait un autre film pour en parler. Et ça encore, ça pose la question : Est-ce préférable de faire une critique des éléments dramatiques qu'il peut y avoir dans un film, ou de montrer des gens en train de travailler à des solutions qui ne sont jamais faciles ? Et puis encore une fois, il y a les contradictions par rapport à soi-même et à la société de consommation, etc. Quand on construit des institutions nouvelles ou des façons de faire nouvelles, on ne s'extrait pas de la société complètement, non, mais malgré tout, il faut doser son action… ! Alors, je ne sais pas. Je me pose aussi ces questions-là parce que j'ai l'impression que c'est préférable au cinéma de partir au moins de la critique mais je tiens à intégrer des éléments stimulants, positifs, des pistes de réponse, des pistes de solution pour que les gens aient quelque chose à se mettre sous la dent. La critique et la solution émanent des situations que j'ai choisies. Comme dans *Le bien commun,* je pense à Vananda Shiva qui critique la mainmise des multinationales sur les semences et qui fonde une banque de semences traditionnelles, où on se les échange et sans qu'elles soient monnayées. Donc, les deux éléments sont importants. Je m'interroge beaucoup sur cette question en ce moment.

Karl Parent: Pourquoi pas un film axé sur un de ces aspects ...? Si c'est clair que ce film s'intéresse à cet élément...? Il y a des fois où on aurait trop de matière avec le temps qu'on a. Il faut faire des choix.

Jean-Pierre Gariépy: C'est pour ça que le cinéaste documentariste a intérêt en général à accompagner son film dans la mesure du possible, quand ça se fait dans un milieu homogène. Des projections en milieu éducatif, c'est relativement bien parce qu'un professeur peut animer une discussion. Mais idéalement, la télévision responsable devrait encadrer la projection des films documentaires pour ne pas laisser le spectateur coincé entre deux émissions qui n'ont rien à voir entre elles. Il voit *Turbulences,* il voit... un autre film, il voit une pub. Il passe à autre chose. C'est catastrophique. C'est pour éviter ça que dans la nouvelle case horaire de Radio-Canada, il y a un encadrement tant au moment de la présentation du film qu'après, sur le site Internet... Le public veut en savoir plus, c'est sûr.

Sylvie Groulx: Une anecdote. Je parlais tantôt de *Chronique d'un temps fou* que j'ai tourné dans les années quatre-vingt. Le film avait été présenté pendant un certain nombre de semaines au Ouimetoscope, dans la petite salle. Et le dernier soir, je suis allée voir comment ça allait. À la sortie, une jeune femme vient me voir et me dit: « C'est la troisième fois que je vois le film, c'est tellement nous, et puis c'est plein d'espoir! » Et puis, juste après, un ami dans la quarantaine me demande: « Sylvie, as-tu fait exprès? C'est noir, ton film, c'est déprimant! » Comme quoi chacun le reçoit à sa façon. En fait le film était à la fois sombre et porteur d'espoir par la qualité de la réflexion critique des jeunes, leur intelligence et leur sens de l'autodérision. L'espoir résidait dans leur lucidité.

Les Lucioles
Un collectif de vidéastes à contre-courant

PROPOS RECUEILLIS PAR MAUDE PRUD'HOMME

Depuis 2002, le collectif de vidéastes engagé-e-s Les Lucioles produit et diffuse des courts métrages à caractère sociopolitique. Deux mille deux, c'était peu après le Sommet des Amériques, dans la foulée des Independant Media Centers (IMC), et il commençait à y avoir pas mal de monde utilisant des caméras vidéo dans les événements militants. Que faire de toutes ces bandes ? La question commençait à se poser sérieusement…

Des animations, des documentaires, des fictions, des productions hybrides pour mettre en images et en sons des réalités cachées, pour déconstruire des incongruités, pour suggérer des possibles, pour poser des questions, pour le plaisir, pour beaucoup d'autres raisons. On pouvait reconnaître les affiches, souvent faites à la main, toujours originales.

À Montréal, les soirées des Lucioles ont rempli l'Alizé au complet de façon semi-mensuelle durant les deux premières

années avant de passer en mode semi-saisonnier pour une année encore, changeant parfois de salle pour accueillir un plus grand public. Alternant depuis, de période de veille en périodes d'éveil, les DVD continuent de sortir de façon plus thématique et en s'associant à d'autres groupes, comme Stella et les Panthères roses pour élaborer une compilation trilingue sur le travail du sexe, par exemple.

Des projections ont aussi été organisées à Québec de façon récurrente, ainsi qu'à Matane, à Chicoutimi, à Sherbrooke et dans quelques autres endroits, plusieurs à l'insu du collectif car il n'est pas besoin de demander de permission pour diffuser notre matériel.

Ce collectif a réalisé et diffusé des dizaines de vidéos, des performances, une tournée, des rencontres au cours de ses quelques années d'existence. Voici une entrevue de groupe avec quelques-uns de ses membres.

Comment a commencé votre collectif?
On a d'abord choisi un nom, collé des affiches, envoyé des courriels, puis on s'est croisé les doigts... Il nous fallait recruter 40 personnes.

Quel est votre meilleur souvenir ?
C'est quand ç'a marché. Parce que j'ai démarré beaucoup de projets dans ma vie, mais ils n'ont pas tous fonctionné pour plein de raisons. Parfois c'est pas le moment ou il y a maladresse, ou je sais pas quoi mais à un moment donné, ç'a marché!

– La première soirée qu'il est venu de 200 à 300 personnes. Ah qu'on était surpris!

– Et à la Station C, quand c'était plein!

– Mais le fait que ça ait marché tout de suite, ç'a tout de suite fait beaucoup à gérer. Alors que pour d'autres collectifs, la difficulté c'est d'attirer du monde. Nous ç'a pas été ça du tout, notre défi. Nous, ç'a été de nous maintenir.

Qu'est-ce qui vous unissait?
Le groupe était constitué de plein de gens de gauche et je pense que c'est pour ça qu'on tient le coup. Parce qu'il y avait un respect de cette position de gauche, qui se vivait dans nos soirées. C'est pour ça qu'on pouvait avoir une gauche plurielle: parce que dans le collectif, on avait déjà une gauche plurielle et déjà des réseaux différents.

– On est déjà des militant-e-s et on fait venir chacun nos réseaux; quand on fait une soirée, on envoie à chacun-e notre liste d'ami-e-s, alors c'est normal que dans la salle il y ait diverses tendances. Ça, je pense que c'est pas banal.

– Tandis que si on avait tous été des anarchistes, on aurait eu seulement des anars dans la salle, mais c'est pas le cas.

Est-ce particulier aux Lucioles, cette diversité?
Peut-être... Le respect de la diversité politique que nous avons, c'est quand même quelque chose... Beaucoup de collectifs se rejoignent sur une base politique, mais nous, nous sommes dans le champ idéologique, c'est différent et assez unique et ça a mené à des tensions assez uniques aussi, aux Lucioles.

Tu penses à quoi?
Le vote proportionnel, un film sur le PQ qu'on avait refusé.

– Mais tout le monde faisait quand même attention les uns aux autres…

– Peut-être qu'il y avait d'autres raisons : on travaillait beaucoup, on n'avait vraiment pas le temps, on n'avait pas assez d'espace.

– Le transfert de connaissances est quand même considérable du fait que notre travail est technique : la sérigraphie, le montage.

Le volet artistique favorise-t-il les bonnes relations dans l'équipe ?
Ça augmente notre vulnérabilité. Ce qu'on fait, c'est pas du prémâché, ça vient de nos tripes. Mais malgré la diversité… il y a quand même de la confiance.

– Et du respect, parce que si on n'adhérait pas à la même idéologie, des fois, ce serait plus de la tolérance que du respect !

– Mais l'idéologie aussi peut se figer. Quand on critique la droite, on a l'impression qu'elle est figée dans ses idées conservatrices… mais d'une certaine manière, on est aussi un peu conservateurs dans nos propres idées.

Donne-nous un exemple.
Est-ce qu'on est capable de se voir d'un point de vue externe, de se détacher et de voir les choses un peu autrement ?

– On n'a jamais voulu essayer de faire ça aux Lucioles, on l'a dit : on ne prétend pas à l'objectivité, on est des militant-e-s de gauche, c'est notre perspective de vidéastes aussi.

– On n'a jamais eu le temps, quand bien même on aurait voulu!

– Je dis pas que c'est pas pertinent, mais on n'a jamais prétendu essayer.

– Mais la question est d'avoir une vision critique sur soi, sur notre propre vision du monde, parce qu'il y a plein d'autres gens avec qui c'est intéressant d'entrer en dialogue, pas l'extrême droite bien sûr, mais il y a plein de gens qui se définissent de toutes sortes de manières, qui ont toutes sortes d'identités, toutes sortes de visions du monde!

[Ça s'enflamme vite, des Lucioles…]

– On a déjà dit que ça, c'est ce que les médias traditionnels font. On s'était dit: si on tombe là-dedans, ça remplace notre réflexion. T'as l'impression, parce que tu présentes les deux côtés de la médaille, que c'est plus objectif. Or c'est tout à fait faux parce qu'il y a des mécanismes de propagande à travers la dialectique. C'est comment tu finis ton montage et comment tu le commences que les gens gardent en tête. Au pire appelez-nous des *gaugauches,* on préfère ça à jouer avec la soi-disant objectivité du journalisme de Radio-Canada!

– Je fais pas référence à ça. Mais comme dans notre film *Autocritiquons-nous!* portons un regard critique sur nos propres pratiques, nos propres bibittes…

– Je pense que ce film-là est précurseur de l'intention d'aller au-delà de la conscientisation. La conscientisation aux problèmes, c'est une chose. Je pense qu'on a produit énormément de matériel là-dessus. Certains sujets auraient pu être enrichis…

Maintenant, ce qu'on pourrait faire et qui serait précurseur, qui l'est comme *Autocritiquons-nous!* c'est des trucs qui sont... comme on disait, *méta-militants.* Des trucs comme s'attaquer à nos problèmes, formuler des questionnements, aborder les choses réelles.

Il faudrait des questionnements à la fois plus intimes, plus délicats, en rapport avec des réalités plus gênantes, difficiles à mettre en mots, qui sont plus engageantes aussi parce que c'est vraiment nous, ça expose notre vulnérabilité.

Plutôt que de dénoncer l'autre, explorer ce qu'on fait par rapport à ça. Montrer notre vulnérabilité, je pense que c'est normal que ça ait pris du temps à se faire, parce qu'il faut un lien de confiance avant de se mettre à nu devant quelqu'un.

Des choses comme le texte de *Qui sommes-nous ?* on n'y a pas correspondu... Parce que de l'annoncer comme une chose faite, pour quelqu'un qui débute, qui n'y arrive pas, c'est comme dire : « Ben comment ça, j'y arrive pas ? Eux ils y arrivent et nous, on n'y arrive pas ? Comment ça, c'est difficile ? » Puis parler de ces difficultés-là et des jeux de pouvoir, des rapports hommes-femmes, il faut le faire.

Le Qui sommes-nous ? est-ce de la prétention ?
Mais au début, il faut une constitution.

– Ah oui ?

– Mais à la limite, tu peux accepter qu'il n'y en ait pas une tout de suite. On peut dire : on est d'accord que, pour l'instant, on est un collectif de vidéastes politiques.

– Mais on se souviendra du contexte de départ des Lucioles où on avait été pris avec le satané manifeste. Il y avait tout un contexte où on avait été comme coincés, forcés de se définir pour mettre des limites à ce qu'on ne serait pas.

– C'est vrai que c'était prétentieux de dire *Qui sommes-nous?* comme ça, mais je pense que c'était pour se défendre, pour dire: nous ne voulons pas être n'importe quoi.

– On peut tendre vers quelque chose, un but...

– Je pense qu'il faut pas l'annoncer comme un fait, c'est un peu malhonnête.

– Un *Nous aimerions être,* une présentation de valeurs, c'est ce qui nous rejoint entre nous...

– Mais c'est vrai que ç'a créé des fausses attentes. Toutes les personnes qui nous ont écrit, qui s'attendaient à ce qu'on soit super organisés, que la fluidité d'information et l'entraide soient adéquates, que les ateliers de formation soient récurrents..., qu'on soit super conséquents avec ce qu'on a écrit!

– On a donné deux, trois ateliers... On a aidé beaucoup de monde... mais jamais autant que ce que laissait entendre le manifeste. Ç'a créé un espèce de décalage. Même de nous par rapport à nous-mêmes, essayer d'être ce qu'on avait dit qu'on serait, c'est pas la même pression que d'essayer de tendre vers un but...

On a modifié le contenu aussi, et on a voulu changer de format, on a changé de ton. Au début, les films de manifs, c'était cool, on travaillait avec d'autres collectifs.

Outre les Lucioles, toutes les communautés militantes ont évolué aussi en cinq ans. Pour beaucoup de gens qui sont encore là, le renouveau, le non-renouveau qui s'est passé aux Lucioles, ou le semi-renouveau, c'est le même partout. Je pense qu'on mûrit avec les communautés avec lesquelles on travaille et que collectivement, on est rendus à faire des films comme *Auto-critiquons nous!*

– C'était devenu une préoccupation. Dans *A-31,* je me souviens d'avoir envoyé des questions par Internet au collectif... Pour moi, c'était une des plus belles expériences.

Les deux choses qui m'ont le plus marqué, c'est la tournée dans les régions et le projet *A-31* qui, pour moi, reste un film de collectif.

C'est moi qui suis retourné à New York, qui ai fait les entrevues de fond, mais reste que sans l'appui de nous tous à la caméra, de quatre personnes qui m'ont envoyé leurs questions par Internet, le film aurait pas eu du tout la richesse qu'il a. Je me rappelle que plein de gens m'avaient envoyé des questions par rapport à l'autocritique du milieu militant, et c'est comme ça qu'une femme et un ministre du culte ont commencé à se questionner: « Est-ce que c'est encore légitime de toujours marcher dans des avenues tracées par la police? Est-ce que c'est encore pertinent de faire ça? » Même eux m'avaient dit après l'enregistrement: « C'est plate, mais c'est toujours ça de pris... » Ils m'ont aussi dit: « Tes questions m'ont amené à me repositionner sur mes militances et sur la façon dont j'envisage mon action » et encore plein d'autres choses. Je suis content d'avoir fait des entrevues parce que ça me permet de revoir des stratégies.

Tout ça, c'est important et je trouve que nos derniers films avaient tous ce volet-là. Pour moi, c'était pas juste des vœux pieux de réunions, des « il faudrait donc », je pense que ça s'est incarné dans certains de nos films, et bien.

– Je pense qu'il faut aussi adopter de nouvelles avenues de pensée. On a beaucoup vu dans la dernière campagne électorale qu'il y a un gros écart entre Montréal et les régions, entre les gens qui ont voté je ne sais trop quoi à Montréal et les gens qui ont voté Mario Dumont en région.

– Il y a un million de personnes qui n'ont pas voté non plus ; un million, c'est pas rien !

– Donc c'est ça, les gens comprennent pas, ils disent : « les autres sont fous, ils sont racistes, ils sont ceci, cela ». On ne sait pas pourquoi ils ont voté comme ça. Est-ce qu'il y a vraiment une volonté d'essayer de comprendre, de se mettre à la place de l'autre ?

– En termes de nouvelles avenues à explorer, outre la droite, l'ADQ, on pourrait parler des gens qui soutiennent l'ADQ, ces gens-là qu'on ne rejoindra pas par nos films probablement, mais qui sont là, et qui ont un impact. Quand on dit : « Où est la source du problème ? » on parle des gros bonnets cravatés qui font des conventions auxquelles on n'a jamais accès, mais les gens qu'on voit et qui soutiennent ces mouvances-là qu'on dénonce… ça pourrait être intéressant de les rencontrer. C'est aussi dépasser la conscientisation d'interroger ces choses-là, moins confortables. C'est pas confortable d'aller voir des gens, de leur dire : « Ah, vous votez ADQ toute la famille, pourquoi ? »

– Je pense qu'il faut poser les bonnes questions aussi, que pendant la campagne, les Lucioles auraient vraiment pu faire quelque chose de bon parce qu'en fait, si je t'entends bien, quand tu dis : « C'est plate, on ne se met pas assez dans la peau de nos adversaires ou des gens qui ne pensent pas comme nous », moi je pense que ce qui est important avant tout, c'est de poser les bonnes questions, et cela, avant de se mettre dans la peau de l'autre et de le juger. Moi ce que je trouve dommage, c'est que même les médias traditionnels dits objectifs n'ont même pas posé des questions un peu objectives. Il y a eu de la propagande incroyable.

Moi j'ai prospecté deux semaines avant les élections et je l'ai senti, que ce serait l'ADQ qui gagnerait. Je me suis promené de Montréal à Rimouski et bon, c'est sûr que le Bas-du-Fleuve c'est le bastion de Dumont. Mais je suis arrêté à plein de haltes routières parce qu'on était beaucoup de monde dans la roulotte, alors on a fait quatre arrêts, pas à Rivière-du-Loup mais à une demi-heure ou une heure de Montréal, et on a tous eu la même réflexion : à chaque fois qu'on va payer à la caisse il y a là tout le temps seulement les dépliants de l'ADQ et rien d'autre. Toutes les pancartes étaient énormes ! Avec des slogans différents. Il y a plein de choses qui ont été évacuées, personne n'a lu la plateforme. Et là, vu que Dumont est jeune et qu'il est des régions, les gens pensent qu'ils vont être mieux représentés par lui. Ben moi, j'aurais posé la question : « Que dit-il par rapport à l'éducation, à la santé… ? » Je pense qu'en posant ces questions-là, il y a bien des choses que finalement on aurait vues…

– Et qu'on aurait pu diffuser, sur YouTube, par Internet ; on l'a pas fait.

– Je pense que tout ça pourrait nous amener au changement de contexte médiatique. Là on l'a pas fait, mais dans le cadre des élections justement, et dans le contexte actuel où les gens sont très branchés sur YouTube, on aurait pu diffuser notre message sous une autre forme, faire un lien et l'envoyer par courriel à toute notre liste, qui l'aurait fait circuler. Comme ça beaucoup de gens l'auraient vu.

– L'effet *Têtes à claques,* quoi.

– Peut-être qu'on est un peu..., qu'on n'a pas encore adopté cette nouvelle technologie, qu'on est encore un peu vieille méthode. Ce serait le fun qu'on en voie les qualités et les limites. Les qualités, c'est les lieux de rencontre, qui se multiplient.

– Moi j'y tiens, à ce que les gens se rencontrent, sortent de leur salon, parce qu'il y a plein de choses qui naissent alors, qui ne pourraient pas naître quand on est tout seul devant son ordi, je suis sûr.

– Comme les forums sociaux...

– Une bonne question, c'est comment définir les Lucioles? Je dirais que c'est un espace de résistance, un média alternatif. Ce qui serait intéressant si jamais on veut élargir la définition, ce serait d'entrer en dialogue avec les autres. Ainsi, je pense pas qu'il soit trop tard pour aller voir les gens et leur demander pourquoi ils ont voté ADQ. C'est comme ça qu'on peut interroger la réalité.

– Moi j'ai envie de réagir tout de suite à quelque chose. La définition que j'avais de la conscientisation il y a cinq ans n'est plus celle de maintenant. Il y a cinq ans, je pense que c'était très pertinent de conscientiser, mais aujourd'hui si j'ai à faire un bilan

de tous nos films – je l'ai fait avec *Rétrolucioles* et toi aussi –, je vois que la différence entre les Lucioles et plein d'autres collectifs de vidéastes qui prétendent et veulent faire de la vidéo militante, c'est que moi, en tout cas moi, je ne *veux* plus conscientiser. Les films qui sont les plus percutants encore aujourd'hui, c'est quand c'est pas juste conscientiser mais donner aussi le goût d'agir et montrer des actions. Les meilleurs films, c'est quand il y a quelqu'un qui parle, qui te conscientise, qui t'apporte de la nouvelle information et qu'après ça, au niveau local, tu vois un groupe agir, faire une action militante. Je pense que c'est le propre d'un film Lucioles.

C'est très subjectif mais je sais qu'en faisant la rétro, ç'a vraiment été ça, mes coups de cœur, et si j'ai à dire quelles sont les vidéos les plus porteuses, et je me souviens des commentaires lors des soirées: « C'est le fun, j'ai pas seulement écouté du monde parler, j'ai vu du monde agir, ça m'a donné le goût moi aussi. » Ça c'est de l'*empowerment* pour vrai de montrer que dans ton quartier, tu peux aller questionner… ton député. Quand t'es écœuré-e de la pub, tu peux avec deux, trois amis, faire des choses. Ça, on l'a sous-estimé. Mais j'ai beaucoup de films en Europe où il y avait très peu d'action et beaucoup de blablabla.

– C'est qu'il y avait là une intention d'archivage historique alternatif. L'autre chose importante à part les actions, c'est les questions qu'on pose. Questionner, ça installe une dynamique qui peut agir longtemps…

– Et ça aide à participer.

– Et il reste encore tellement de questions! C'est en invitant tout le monde à y penser qu'on casse une espèce de prétention de journaliste à éclairer la situation. C'est une approche que je trouve super dynamisante.

– Plus engageante. Quelqu'un-e ensuite va vouloir répondre à une ou deux questions posées dans un film. Et nous, ce qu'on veut, c'est que nos films – on veut pas se prétendre objectifs et éclairants sur une problématique – allument une étincelle de curiosité et que le monde ait le goût de lire, de chercher sur le Web.

– Des fois je suis tannée de ça quand même. Des fois, omettre tel ou tel aspect parce que c'est une question trop complexe, c'est décevant.

– C'est pour ça qu'on produit les DVD thématiques.

– Ils ont leurs limites aussi.

– Il y a plein de monde pour qui la prochaine étape qu'ils voyaient, c'était le long métrage et qu'on soit plusieurs à travailler sur un même film.

– Si je pense à un avenir, ce serait peut-être ça.

– J'aimerais beaucoup explorer différents aspects des questions, puis on a tous des points de vue qui ont une certaine complémentarité, certains recoupements, certaines contradictions. Mettre tout ça à jour dans un film, ce serait riche comme provocation intello. On a des archives tripantes aussi. On peut voir l'évolution des choses, partir du Sommet des Amériques, d'une marche où il y avait 100 personnes contre la ZLÉA et se dire qu'on sait ce qui s'est passé: on a des photos. Il y a six ans, on était 50 000…

***

– On nous a déjà demandé si on était militants ou vidéastes, et tout le monde avait dit : les deux.

Sauf qu'il y en a pour qui c'est leur forme de militance. En tout cas moi, aux Panthères, ça me faisait du bien de faire des actions en même temps que les Lucioles.

– Il y a toutes sortes d'engagements. C'est pas la même chose de lutter avec des gens pour essayer de gagner quelque chose et de les filmer, de monter un film et de le montrer. On a une façon engagée de faire de la vidéo, mais c'est pas du tout la même chose que la lutte sur le terrain.

S'organiser en collectif permet de développer le respect envers les autres. J'ai eu des conflits avec N, qui est surtout vidéaste. C'est cool, bon, ce qu'il fait et ç'a apporté énormément au groupe, mais en termes de respect des échéanciers collectifs… c'était autre chose. Et je pense que c'est lié au fait qu'il ne travaille pas du tout en collectif…

Je pense qu'il peut y avoir des frictions assez fréquentes dans des collectifs de médias dans le sens où c'est un travail pour individualistes.

– On plaque facilement le mot collectif alors que dans les faits, c'était tout le temps les mêmes personnes… C'est pas honnête. Que le travail se fasse à deux, O.K., mais pas tout le temps les mêmes.

– C'était pas toujours les mêmes aux projections.

– Non, mais il y en a qui n'ont pas eu leur tour.

– Dans l'ensemble, je pense pas qu'il y a eu une assez bonne rotation. À la limite, j'aurais préféré qu'on n'utilise pas le mot collectif, j'aurais trouvé ça plus honnête et moins frustrant.

– Quelle désillusion!

– Péter leur balloune! Ils nous voyaient comme des modèles d'autogestion... ben c'est vrai qu'on était autogérés... l'aide du gouvernement a été rare et très ponctuelle.

– En même temps le groupe est organique. On n'a pas d'assemblée générale, d'obligation de quorum minimum pour le pouvoir décisionnel. C'est: « Est-ce qu'on est assez? » C'était pas une personne qui décidait, mais pas tout le monde non plus sinon ceux qui se pointaient qui ont tous le même poids décisionnel... Dans ce sens-là c'est une espèce d'approximation étrange d'autogestion.

– Mais vous trouvez pas ça fatigant?... Il y a toujours des leaders informels, qui peuvent acccepter de l'être pendant un temps, mais quand c'est tout le temps les mêmes... Comment on continue un projet quand on est fatigués et que c'est toujours les mêmes leaders informels qui prennent de la place parce que personne d'autre ne veut la prendre?

Je sais que des fois ça m'a énervé! On dirait que tout le monde était sur le mode assisté parce qu'il y avait le mot collectif. Je pense qu'on va être vraiment un collectif quand on va enterrer le « Qui sommes-nous? », qu'on va être en veilleuse, que l'entraide va vraiment exister.

– Ça va être un réseau.

– On est des personnes trop atomisées…

– Ç'a toujours été un semi-réseau de toute façon… C'est un collectif au sens où l'ouvrage est fait ensemble dans un même lieu. C'est comme un réseau dans le sens où on se coordonne…

– Et le fait qu'on ait laissé tomber souvent plein d'aspects, c'est à cause des échéances! Dans l'urgence…

– J'aurais aimé apprendre à programmer les DVD, mais on n'avait jamais le temps. Le temps d'apprendre… J'ai appris beaucoup mais… si c'était pas essentiel pour le projet en cours, c'était remis à plus tard.

– Et maintenant qu'il n'y a plus d'urgence, on ne se réunit plus. On a tout fait pour s'en sortir et maintenant on dirait qu'on ne voit plus la pertinence d'être ensemble, de faire des trucs ensemble.

– En même temps cinq ans, c'est court dans la vie. On vit dans une société qui va super vite, et de plus en plus vite.

– Il y a cinq ans, le temps était plus lent. Et maintenant, moi je trouve que c'est un miracle qu'on existe encore parce que la moyenne de durée des collectifs maintenant au Québec, c'est un an. Et nous, c'est bénévole! C'est à cause du contexte politique dans lequel on vit.

– Et tout le reste de nos vies s'harmonise avec ça, c'est difficile de maintenir un autre rythme.

– Donc, moi je trouve ça long, cinq ans.

– Ce que je voulais dire, c'est que d'après ce que je lisais sur d'autres collectifs, des interruptions d'un an, c'était pas inconcevable. On dirait que maintenant si c'est pas continu, c'est la fin. Parce que tout est fragmenté et que s'il y a une interruption, c'est la fin puis vient autre chose. C'est cool qu'on ait été en veilleuse, qu'on se soit donné le droit d'être en veilleuse…

– Mais là, ça fait deux ans.

– Ben, il y a eu deux soirées, la compilation, quelques compilations thématiques, les *Rétrolucioles*… Comparé au temps où on en faisait tous les mois peut-être que c'est peu, mais en tant que tels, trois compilations vidéo et deux évènements, c'est pas si mal en deux ans. Il y a plein de collectifs qui font un événement par année sans être en veilleuse.

***

Vous avez un meilleur souvenir, un pire souvenir, une anecdote, quelque chose de révélateur ou qui n'a jamais été dit? Profitons de l'occasion pour en parler, vu qu'on s'interview nous-mêmes…

Dans la série des pires… il y a l'aventure avec XXX. C'est réprimé, je refuse d'y penser comme un souvenir Lucioles, mais c'est quand on a compris qu'on s'était fait voler, et voler en notre propre nom…

– C'est important parce que je pense que c'est transversal, ça peut donner un avertissement à d'autres collectifs: c'est pas parce que tout le monde est bénévole que tout le monde est gentil.

– Ça, c'était quand même brutal. Un autre sujet de stress, c'est de se demander s'il y aura du monde aux soirées, si le courriel a circulé. S'il fallait qu'on ne soit que... 10! Mais il y a beaucoup de meilleurs moments quand la salle est pleine et qu'on voit qu'on s'est bel et bien énervés pour rien.

– Il y a eu le show de fumée à l'Alizé, pour dénoncer la pollution et que plein de gens sont partis, pollués!

– Ça, ç'a fait réagir, c'est ce qu'on voulait, mais réagir tellement que le monde est parti à l'entracte. En tout cas, c'était drôle!

– Des fois, on voulait tellement pas se répéter qu'on se lançait dans la démesure...

***

– Je pense qu'il faut agir avant tout pour soi. Conscientiser la masse, j'y crois plus du tout. C'est une autre des raisons pourquoi ça ne me tente plus de faire des documentaires où les gens ne font que s'exprimer. Moi j'aime bien un documentaire militant, qui va faire parler des gens qui n'ont pas peur des grandes formules qui expliquent nos idées, mais qui ajoute aussitôt des images de ce qu'on peut faire concrètement pour lutter contre ce qu'on dénonce.

– Tu penses que dans cinq ou dix ans les gens vont se rappeler un peu de ce qu'on a fait?

– Ça dépend de ce qu'on va faire dans les cinq prochaines années... Je pense que maintenant il y a moyen de faire quelque chose, de changer de forme, que notre action soit dynamique, que ce soit pas la même chose qui se répète, mais

une continuité qui évolue. Par le fait que notre nom est connu, qu'il a un écho, une crédibilité, je trouverais vraiment dommage de le laisser tomber. J'ai pas peur que le collectif change de forme. J'ai travaillé à ce changement-là et ça m'a donné confiance que le collectif peut continuer si on s'en parle et qu'on le veut. Je pense qu'il y a un certain consensus sur le fait qu'on n'a pas vraiment envie de continuer exactement comme avant.

Moi, mon rêve, ce serait de léguer le matériel, nos expériences, de dire : « Hé, voyez tout ce qu'on a fait dans cinq ans, ce qui a marché, ce qui a moins marché, ce à quoi on s'est heurtés, etc. »

C'est important, ce qu'on a à dire, parce que tous les jours on se fait matraquer de mensonges, de bidules de plastique *made in misère* en spécial, qu'on est maintenu-e-s en rangs par des matraques ou par la peur de la matraque. Chaque matin en a son lot, et si on veut qu'il reste de la beauté dans le monde malgré ça, que la créativité se déploie, il va falloir plus que des vidéos. Plus que des articles, plus que des chansons. Il va falloir que des gestes s'y ajoutent, que les idées s'incarnent et se tricotent, et plus encore !

Les *Rétrolucioles,* c'est peut-être un peu de la laine pour tricoter autre chose…

Bruno Dubuc : la réalité en documentaire ou comme drame fictionnel ?

PAR CLAUDE SAINT-PIERRE

Voici ce qui figure sur le dos de la jaquette de la dernière parution vidéo de Bruno Dubuc :

Québec, avril 2001, Sommet des Amériques. Courant dans les gaz lacrymogènes, Yvon D. Ranger tente de retrouver un ex-partenaire d'échecs devenu militant « radical ». C'était *Le Gambit du fou.*

Montréal, 2003, l'*annus horribilis.* La situation politique québécoise se détériore : élection du gouvernement Charest, répression politique lors des manifs contre l'OMC, extradition des Basques Gorka et Eduardo, de Mohamed Cherfi, etc. Sans parler du déclenchement de l'invasion de l'Irak sur le plan international. Le militant « radical » veut reformer un groupe avec lequel il publiait sept ans auparavant. Cette quête épique, remplie de truculents personnages, propose une réflexion sur l'engagement politique à l'heure des bébés, des « jobs steady » et de l'achat de duplex…

Il est à peu près impossible de détacher ces deux œuvres l'une de l'autre. Sommes-nous dans la réalité ? Bien sûr. Mais les personnages ne sont pas tous vrais. Bruno Dubuc a su tricher habilement pour proposer une vision tout à fait

personnelle de la réalité des militants d'aujourd'hui, puisant abondamment dans son expérience autant que dans celle de ses amis. Offerte comme une « chronique militante », la deuxième vidéo secoue le militant, l'obligeant à une autocritique féroce, alors que la première cherchait à le convaincre, à le rencontrer.

Le vidéaste se sert de tous les outils, de tous les trucs du genre documentaire tout en y intégrant des éléments du langage propre à la fiction : variation des valeurs du plan, utilisation du mouvement autant que du montage pour rythmer les passages du mensonge à la vérité en brouillant les pistes, de l'entrevue journalistique et des extraits de conférences, du plus parfait style documentaire, aux propos les plus anodins, du moins en apparence, par des jeux informels de caméra, comme dans les films expérimentaux. C'est ainsi que le réalisateur se joue du spectateur, aiguise ses réflexes et le garde en haleine. Nous sommes constamment projetés d'un état à un autre, de la réflexion profonde à la douceur ironique, du désir de révolte au renoncement tragique, du drame à l'humour.

Dans *Le Gambit,* l'auteur, par d'habiles stratagèmes, tente d'amener son « spectateur de l'état du monde » à un rôle d'acteur. Comme dans un ouvrage pédagogique, on se promènera jusqu'à se faire absorber dans le concept même de ce que constitue la militance. Par identification, le non-partisan, l'indifférent qui constitue la grande masse des anonymes se fera prendre au piège. Puis, d'objet dans le premier opus, le militant devient, dans le deuxième, sujet subjectivement absolu. C'est enfermé dans son regard, à travers ses émotions et ses réflexions que nous vivrons la rupture du sens d'un combat qu'il avait pris un si grand soin de nous proposer auparavant. Ce qui, d'une certaine manière, provoque le mélange explosif

final, le malaise et l'euphorie impossibles à distinguer l'un de l'autre. Changer le monde n'est certainement pas facile, mais ne pas le faire n'est plus, radicalement et définitivement, une option possible. Le réalisateur nous prépare-t-il une suite pour compléter une trilogie qui nous permettrait de boucler la boucle et de trouver l'équilibre entre un état de combat et celui de quiétude ?

Quoi qu'il en soit, Bruno Dubuc a réussi le tour de force de faire porter son propos à la fois sur le réel de l'engagement militant, sur la réflexion qui le guide, les sacrifices qu'il exige et la satisfaction qu'il procure. Il s'agit donc bien ici, sous la tromperie parfois ludique et parfois dramatique de la fiction, de « documents » au sens propre, véritables témoignages d'une époque de merde pour quiconque veut rester lucide. Documents à proposer pour éveiller les consciences, fiction à savourer pour les troupes déjà engagées dans l'opposition politique et le changement social, tout le monde y trouvera son compte.

Au sortir d'un visionnement, j'ai demandé à Dubuc d'où venait cet indispensable cri qu'il (le réalisateur joue lui-même au « personnage ») a lancé parvenu presque au sommet du monde. D'où vient cette joie qui se manifeste invariablement, en silence ou autrement, devant la splendeur d'un paysage, face au vent de la mer ou sous un ciel étoilé ? « Elle vient du fond des âges ! » m'a-t-il répondu. Ainsi, la marche des humains vers l'absolu, avec ou sans un Dieu ou un maître pour les guider, saura toujours trouver sa voie malgré tous les obstacles jaillissant de notre fertile et obstinée créativité, qui persiste à chercher un sens à « FIN ».

Vérité et controverse[1]

PAR JEAN-DANIEL LAFOND

La caméra agit comme une lame de rasoir. Elle découpe le réel en prélevant des échantillons qui permettent de constituer ce qu'on peut appeler une *écriture du réel.*

Un film (documentaire en particulier) peut fonctionner parfois comme une bonne conscience. Il peut témoigner de la véracité des mots entendus et des choses vues, des possibles vérités, mais jamais de la Vérité.

Donc tout est permis. Pas d'impératif catégorique dirigeant l'angle du tournage, l'axe, la nature du cadre ou sa composition. Filmer impose un nouveau mode d'appréhension du réel.

Une caméra privée de conscience ne serait qu'une machine à enregistrer, tout juste soumise aux besoins mécaniques de l'observation, du voyeurisme, de l'espionnage ou de la télésurveillance. Mais, même privée de conscience, la machine n'est pas nécessairement privée d'intentions. Le travail du cinéaste

1. « Vérité et controverse » est le titre d'un coffret DVD qui regroupe sous ce thème six films de Jean-Daniel Lafond (www.imavision.com)

consiste justement à instaurer ce rapport entre conscience et intention en faisant en sorte de clarifier l'intention de tournage. Ce qui faisait dire au cinéaste français Jean-Luc Godard : « Rien ne sert d'avoir une image nette si les intentions sont floues[2] ».

Pour moi, le cinéma documentaire, à son plus haut degré d'achèvement, est un regard doublement passionné jeté sur la vie, par le tournage et le montage qui sont indissolublement liés.

Impossible en effet de parler de l'écriture documentaire sans mettre en évidence le travail lent et patient du montage. D'autant plus important que les possibilités actuelles de tournage abondant entraînent une autre façon de considérer le montage.

Pour moi, la recherche et le scénario sont l'*écriture avant* le film, le montage, c'est l'*écriture après*. Et ma démarche est soumise à cette consigne : fabriquer un récit du réel qui donne à la fois une vision de la réalité et de ses vérités complexes tout en provoquant l'imaginaire et la réflexion chez le spectateur.

Je crois comme l'affirmait l'écrivain québécois Jacques Ferron que *La réalité se dissimule derrière la réalité.* En effet, la vérité n'est pas donnée, elle est souvent plurielle et c'est de cette complexité que le film doit rendre compte au risque d'ouvrir la controverse. Beau risque, car la controverse est une dialectique naturelle dans la construction du réel, puisque la vérité n'est pas une ; sauf pour le naïf qui croit à la prétendue « vérité médiatique ». Ainsi, dans la quête de vérité la confrontation est inévitable.

2. Cité par Louis Marcorelles dans *Éléments pour un nouveau cinéma,* Paris, Unesco, 1970.

Le cinéma que je fais repose sur ce préalable philosophique. Ma démarche de recherche, mes écrits préparatoires, mes choix esthétiques, ma façon de filmer et de monter y trouvent leur fondement.

Les spectateurs eux-mêmes sont interpellés par ce rapport à la vérité, ils ne pourront pas rester parqués de l'autre côté de l'écran, comme des observateurs attentifs du déroulement de l'histoire, passifs devant les rebondissements inattendus de la rencontre entre les personnages; au contraire, je mets tout en place pour qu'ils soient contraints d'abandonner leur strict rôle de témoins-spectateurs. Je fais tout pour qu'ils entrent dans l'aire de jeu du film par la controverse, condition nécessaire à la prise de conscience et au dialogue qui concerne l'enjeu actuel de nos sociétés. La projection finie, la partie n'est pas jouée, à peine vient-elle de commencer. En somme mon travail d'écriture du film et de mise en forme consiste effectivement à mettre les spectateurs devant cette nécessité de continuer la partie.

Le dénouement est une affaire collective! Triste mot dans une période qui ne connaît de collectives que les dangereuses convulsions des intégrismes!

Je m'adresse à des êtres singuliers, pour raconter un destin singulier et j'ai, en conséquence, une écriture singulière, unique au propos et à mon rapport à ce propos.

Je ne cherche pas à plaire à ce stade. Je cherche à être vrai et le plus juste possible envers la réalité des personnages, des situations et des événements. Je refuse de fermer les portes aux vérités plurielles, je crois au contraire qu'il est important de les laisser ouvertes, que les faits et les opinions soient

respectés, ne s'annulent pas, comme il est important que je ne fasse aucune concession aux idées à la mode ou à l'autocensure.

En faisant les films que je fais, je poursuis un itinéraire autant philosophique que cinématographique. Je récuse « la vérité médiatique » qui repose sur l'illusion que l'on peut tout dire sur un événement, un être, une situation, un destin – car je sais que c'est impossible. Je tente plutôt de dire tout ce qu'on peut savoir sur cet événement, cet être, cette situation, ce destin et de provoquer une prise de conscience qui conduise le spectateur et la société à faire leurs devoirs de réflexion. Mon travail de cinéaste tient sa nécessité de cette façon d'affronter le réel, entre la vérité et la controverse.

Le facteur temps ou Le temps joue pour nous

PAR MAGNUS ISACSSON

Il n'y a rien de plus fascinant que de suivre une histoire conflictuelle sur plusieurs années. Dans mon cas, ce sont souvent des histoires à la David contre Goliath. Et toujours des histoires qui soulèvent des enjeux sociaux, politiques ou environnementaux importants.

La relation de confiance et l'accès

Pendant cinq ans, de 1991 à 1996, j'ai tourné un film sur la résistance des Cris de la communauté de Whapmagoostui (Grande-Baleine) à un projet hydroélectrique qui aurait détruit leur rivière. Cette résistance a été couronnée de succès, ce qui a permis au film, représentation audiovisuelle de la possibilité pour une petite communauté de gagner contre une grande compagnie inféodée un gouvernement colonisateur, de voyager partout dans le monde. Le pouvoir de l'exemple, quoi.

La première fois que je me suis présenté dans la communauté crie de Whapmagoostui en compagnie du producteur Glenn Salzman, nous avons été plus ou moins bien reçus.

Nous n'étions en appparence que la énième équipe de télévision venue déranger les habitants du village. Mais les gens se sont vite aperçus que nous n'étions pas une équipe comme les autres. Nous n'habitions pas dans le petit hôtel utilisé principalement par les Blancs, nous avons plutôt loué une chambre chez une enseignante crie. Nous n'étions pas pressés, au contraire, nous avions le temps de nous promener et de discuter avec les gens sans nous dépêcher à tourner. Surtout, nous sommes revenus fréquemment sur les lieux, et nous avons vécu avec les Cris dans leurs camps de chasse sur le territoire à plusieurs reprises. Nous nous sommes fait des amis, et nous avons pu comprendre la complexité étonnante des croyances et des relations de pouvoir dans cette petite communauté de cinq cents Cris – sans compter leurs voisins Inuits. Une relation de confiance s'est installée, et nous avons eu accès à presque tout ce qui se passait dans le village.

Pour ce qui est de la direction de l'ensemble de la nation crie, la question de la relation de confiance et de l'accès se posait différemment. Nous avons rapidement établi une très bonne relation avec le Grand Chef des Cris, Matthew Coon-Come, et avec certains de ces conseillers proches. Ils avaient vu mes films précédents, ils comprenaient notre démarche. Mais ce n'était pas le cas de tous leurs avocats, ni de tous les autres chefs cris représentant différentes communautés. Parfois certains d'entre eux faisaient objection à notre présence. Une fois, un des avocats a invoqué la confidentialité de la relation avocat-client pour nous empêcher de filmer une discussion cruciale lors d'une réunion des chefs, dans un grand hôtel de Montréal. Je me suis tourné vers Matthew Coon-Come à qui j'avais promis de rien filmer sans son accord, mais il m'a fait signe de continuer. Après, un avocat plus jeune m'a dit ceci : « La confidentialité de la relation avocat-client n'existe

pas pour protéger les avocats, elle est là pour protéger le client. Si le client décide qu'il veut négocier devant des caméras, c'est son droit. » Et après quelques années de tournage, les résistances à notre présence se sont amenuisées, à mesure que nous avions l'occasion d'établir des relations sinon de confiance au moins de respect mutuel avec tous les intervenants. Cela à tel point que la présence de l'équipe faisait régulièrement l'objet de blagues : « On est prêt à commencer notre réunion, l'équipe de film est-elle prête ? » « On ne peut pas aller aux toilettes sans que la caméra soit là. » Et j'avoue que je prenais un certain plaisir à saluer mes anciens collègues journalistes qui attendaient à l'extérieur pour savoir quelles seraient les décisions des chefs.

Intervenir ou pas ?

Depuis le début il y a bientôt cinquante ans de ce que les Nord-Américains appellent « cinéma-vérité » et les Français « cinéma direct, » il y a un débat sur l'influence de la présence de la caméra et de l'équipe technique sur les films. Les pionniers américains du documentaire ont inventé une notion irréaliste et idéaliste de la présence invisible de la caméra (*fly on the wall*) couplée d'une règle de non-intervention des cinéastes, sensés ne faire que de l'observation.

Pour moi le vrai débat, bien plus intéressant, est de savoir de quelle manière exactement la présence de la caméra influence les personnages et le cours des événements, et quelle attitude prendre pour en minimiser les effets négatifs et – pourquoi pas ? – en profiter. Lorsque la présence de la caméra amène les personnages à « jouer pour la galerie », l'effet est souvent mauvais, et ces moments peuvent être écartés au montage. Mais souvent aussi la caméra joue le rôle de catalyseur, et les discussions ou actions qui en résultent peuvent être fort

utiles et révélatrices dans un film. Si le tournage finit par influencer le cours des événements, ce n'est pas interdit d'en faire état dans le film – dans certains cas l'honnêteté l'exige.

Pour ce qui est de la non-intervention, tout est question de degré. Si je rate l'entrée de mon personnage dans une salle, et lui demande d'arriver une deuxième fois, est-ce une façon de déformer la réalité? Les puristes diraient oui, ça le rend conscient de la caméra, il n'agira pas de façon naturelle. Mais cet argument ne tient pas: même sans intervention, la caméra n'était pas invisible. Moi, j'évalue les avantages et les désavantages de l'intervention au cas par cas. Lorsqu'il y a une situation dramatique prometteuse qui ne demande qu'un petit coup de pouce pour éclore, pourquoi ne pas le donner? Ainsi deux personnes qui sont en désaccord et qui ne se parlent pas, par exemple. Si j'arrive à les faire se rencontrer, échanger, cela peut aider à clarifier les enjeux du film.

C'est la même chose pour des événements qui sont arrivés, mais que j'ai manqués. Je cherche une façon de me reprendre. Par exemple, dans le cas de mon film sur la chorale de l'Accueil Bonneau, chorale de sans-abri que j'ai suivie pendant deux ans à Montréal, j'ai manqué une situation importante, justement parce que j'étais retourné voir mes amis à Grande-Baleine. La chorale avait été invitée à chanter l'hymne national du Canada lors d'un match des Canadiens au Centre Molson. Une chicane a éclaté entre les séparatistes purs et durs, qui ne voulaient pas chanter le *O Canada*, et les autres membres de la chorale qui disaient que le sport n'est que du sport et qu'il ne fallait pas manquer l'occasion de se produire devant un public considérable. J'étais sûr d'avoir manqué une scène fantastique, et je m'en voulais. Mais je l'ai gardée en tête. Six mois plus tard, nouvelle invitation à chanter l'hymne national

avant un match de hockey; cette fois je me suis arrangé avec le directeur de la chorale pour provoquer une deuxième discussion, qui est dans le film. Distorsion de la réalité? Au contraire, à mon avis. Mon intervention a permis de compléter le portrait des choristes et de renforcer la représentation de la chorale en tant que microcosme reflétant la société dans son ensemble.

Le facteur temps

Mon approche préférée consiste à choisir une histoire ou une situation qui contient des enjeux sociaux ou politiques importants, mais qui a aussi un potentiel dramatique. C'est ce que j'appelle des « conditions gagnantes » du point de vue cinématographique, cela pour plusieurs raisons : parce qu'il y a d'emblée une tension dramatique fertile, parce que les personnages se révèlent lorsqu'ils sont en butte à des obstacles et à des difficultés, et parce que, de façon générale, le temps joue pour nous. Nous avons le temps de construire la relation de confiance, d'organiser le tournage et – en principe – de trouver le financement. (Cela dit, je me trouve souvent à tourner une bonne partie de film avec l'aide d'amis qui travaillent en différé et avec ma carte de crédit.)

J'ai ainsi suivi pendant cinq ans les tentatives de syndiquer les restaurants McDonald dans la région de Montréal, et j'ai fait deux films produits par Virage sur le sujet. Les enjeux étaient majeurs, avec de jeunes employés qui affrontaient le géant de la restauration rapide, connu pour ses politiques antisyndicales. En fait, il n'y avait – et il n'y a encore – aucun restaurant McDonald syndiqué aux États-Unis ou au Canada. Les employés, encore étudiants pour la plupart, ont été victimes de toutes sortes de harcèlements et de menaces. Nous

avons pu filmer de nombreux rebondissements et revirements dramatiques, mais les deux histoires, une à Saint-Hubert, en banlieue de Montréal, et l'autre au centre-ville de la métropole, se sont terminées par la fermeture des restaurants. Pour McDonald sacrifier deux franchises, ce n'était apparemment pas grand-chose en regard de son objectif plus grand : éloigner le spectre de la syndicalisation.

Dans ces histoires, j'ai toujours le sentiment que le temps joue pour moi. Je me souviens, lorsque j'étais réalisateur de télévision, d'avoir toujours été à la course, toujours obligé de bousculer les gens, de mettre de la pression pour que les choses se passent vite afin que tout concorde avec notre échéancier. Et surtout de manquer des choses parce que les échéances étaient trop serrées. Lorsque par contre je prends quelques années pour tourner un film, je peux facilement accepter qu'on me dise non la première, la deuxième et même la troisième fois que je fais une demande, mais je finis souvent par avoir ce que je cherche.

En plus, j'adore suivre l'évolution des dossiers sociopolitiques et environnementaux. Évaluer les rapports de force, le cours possible des événements, les agissements potentiels des personnages, tout ça est fascinant et m'oblige à toujours être à l'affût des derniers renseignements. Parce qu'il faut savoir ce qui va se passer la journée avant, pas la journée après.

Pour les projets de films plus complexes, j'ai souvent une liste de contacts téléphoniques de dix ou quinze pages, et je passe une bonne partie de mon temps à être en attente de tournages. Par exemple, pour un film que nous coréalisons pour l'ONF, mon ami et collègue Martin Duckworth et moi suivons depuis deux ans et demi la controverse sur le projet

de port méthanier dans la région de Lévis. Le consortium Rabaska (Gaz Métro, Gaz de France et Enbridge) veut implanter des installations industrielles juste en face de l'île d'Orléans, dans une région résidentielle, agricole et touristique à forte valeur patrimoniale. Une coalition de résidants est farouchement opposée au projet. Après deux ans et demi de tournage, nous ne savons pas encore la fin de l'histoire. Pour un film, c'est une situation très fertile. Au moment d'écrire ces lignes (août 2007), nous nous sommes mis en état d'alerte. Alors qu'une décision est attendue du gouvernement d'ici un mois, l'opposition prépare une dernière mobilisation. Plus personne ne s'objecte à notre présence à des réunions ultra-secrètes. C'est curieux, mais aussi réconfortant, de filmer des gens qui disent : « Il faut absolument nous assurer que rien de ce que nous disons ici ne sortira de cette salle. » Nous sommes ainsi récompensés après trois ans de travail assidu. Il faut dire aussi que nos producteurs de l'ONF nous ont appuyés de façon exemplaire dans ce dossier qui a exigé environ 80 jours de tournage.

Le fait de faire ce genre de tournage m'a permis de constater à quel point la situation des citoyens ordinaires et des communautés peut changer de façon dramatique sur une période d'une année ou deux. En plus des enfants qui grandissent, des politiciens qui gagnent ou perdent leurs élections et des décisions qui sont prises, il y a parfois des surprises sorties de nulle part, comme des coups de tonnerre sous un ciel bleu. Par exemple, pendant que je tournais l'histoire de la chorale des sans-abri, une explosion de gaz naturel a fait sauter l'Accueil Bonneau ! Résultat : un bâtiment complètement détruit, plusieurs personnes mortes, des cérémonies funéraires, une reconstruction qui a duré un an. Ce n'est pas le genre de développement qu'on souhaite, bien évidemment, mais la vie est imprévisible et il faut s'en accommoder.

Représentation et construction dramatique

Le « documentaire longitudinal » ou le « documentaire d'accompagnement » tourné sur la durée, qu'on appelle souvent en anglais *process film*, donne généralement lieu à l'accumulation de beaucoup de matériel. Dans mon cas, j'ai fait cinq ou six films dont le matériel dépassait cent heures de tournage. Il faut alors relever des défis considérables de « gestion de matériel », de présélection et de structuration. Le rôle du monteur s'avère ici crucial. Il s'agit de trouver le fil conducteur, la meilleure façon de raconter une histoire souvent complexe, où les personnages abondent. Il y a inévitablement des choix déchirants à faire. Une de ces difficultés découle du fait que les attentes des gens qui ont été filmés vont souvent dans le sens d'une représentation plus au moins exhaustive de ce qu'ils ont vécu, alors que les impératifs de la construction d'un film sur des bases dramatiques vont dans le sens contraire. Il s'agit de simplifier, d'enlever des éléments et de construire autour des éléments forts, un peu comme lorsqu'on fait une sculpture. Des incidents qui n'ont pas eu de suite déterminante pour l'issue de l'histoire et des éléments moins intéressants se retrouvent le plus souvent « sur le plancher de la salle de montage », expression qui date d'avant le montage électronique. La chronologie se trouve souvent altérée pour satisfaire aux besoins de la construction dramatique. Ce que nous cherchons, en tant que cinéastes, n'est pas une représentation journalistique ou « objective, » mais une autre sorte de vérité qui, sans justifier la falsification des faits, vise à soulever des enjeux profonds d'une manière intéressante.

Pour moi, cette liberté que nous prenons de faire des choix et de créer un récit n'est pas une raison pour escamoter les contradictions et les problèmes. Ce sont là des sources de

nuances qui permettent de se rapprocher de la réalité et de faire des films plus « vrais. » Représenter les conflits sociaux dans toute leur complexité nous éloigne des visions manichéennes où tout est noir et blanc. Et la réalité s'avère souvent beaucoup plus complexe que ce à quoi nous nous attendions : parfois des personnes ou des organisations qui étaient censées être des forces de changement apparaissent plutôt comme des freins, des gens ou des groupes qui auraient dû être des alliés se révèlent ennemis, au moins temporairement, sur des questions tactiques. Est-ce qu'on aurait raison de passer ces contradictions sous silence ? Je ne crois pas. La vérité, et même une bonne cause, est mal servie par des visions sans nuances. Les films qui idéalisent indûment des personnes ou des organisations, sans aussi relever leurs faiblesses, manquent de crédibilité.

Faire ce genre de film, ce n'est pas seulement une occupation professionnelle, c'est une manière de vivre. Le travail sur un film dure quatre ou cinq ans. L'actualité devient partie prenante de ma vie personnelle. Les personnages des films deviennent souvent des amis. Malheureusement c'est une façon de travailler qui est menacée par les compressions budgétaires et l'orientation de plus en plus commerciale de plusieurs institutions et réseaux de télévision. C'est la raison de la bataille que nous menons en permanence, en tant que documentaristes, pour défendre le droit de prendre le temps qu'il faut, de laisser le temps travailler pour nous.

D'un cinéaste à l'autre

Magnus Isacsson s'entretient
avec Anand Patwardhan

Anand Patwardhan réalise depuis près de trente ans des documentaires politiques qui abordent des sujets tels que la situation des sans-abri, le fondamentalisme religieux, le lien entre le machisme et la violence sectaire ainsi que le triste sort des personnes déplacées au nom du « développement ». Cette entrevue a été réalisée à Montréal avec un réalisateur étranger salué par la critique.

M. Isacsson : *Je ne crois pas me tromper en affirmant qu'en tant que documentaristes, peu importe où nous vivons en cette ère de mondialisation, de guerres, nous sommes engagés dans une sorte de résistance, de lutte, tout comme de nombreux autres travailleurs culturels. Et j'imagine que dans votre cas, compte tenu du pays où vous travaillez, l'urgence est plus grande qu'ailleurs. Quelle est la différence entre réaliser des films ici et en Inde ?*

A. Patwardhan : Premièrement, à mes tout débuts ici, j'étais en exil. Un régime d'exception avait été proclamé en Inde. Des milliers d'opposants à Indira Gandhi ont été emprisonnés, la

presse a été muselée et un documentaire que j'avais réalisé, *Waves of Revolution*, a été interdit de diffusion. J'ai fait passer le film en contrebande au Canada en le coupant en petites bobines que j'ai confiées à quelques voyageurs. Puis j'ai été admis à l'Université McGill, au programme de maîtrise en arts, et j'ai passé deux ans à reconstituer le film et à le projeter ici et là en Amérique du Nord pour alerter l'opinion publique sur les mesures d'exception en Inde. Lorsqu'elles ont pris fin, je suis retourné en Inde, mais je suis revenu au Canada en 1979 pour y terminer mes études. J'y suis resté jusqu'en 1982. Durant cette période, j'ai réalisé *A Time to Rise*. J'ai donc vécu cinq ans en tout à Montréal, et j'ai adoré mon séjour. C'est un peu comme ma deuxième patrie.

Les différences entre réaliser des films chez moi et ici sont importantes. Ici, il y a un véritable système d'aide aux cinéastes. Je ne sais pas si c'est la même chose aujourd'hui, mais à l'époque, l'Office national du film aidait tout naturellement les cinéastes indépendants comme moi, et j'ai réalisé l'importance d'être là au bon moment. Et s'il y a de plus en plus de documentaristes en Inde maintenant, en ce temps-là il n'y en avait pas. Ça, c'est le côté négatif. Par contre, en Inde, vous travaillez toujours dans l'urgence. Vous savez que dès que votre film sera terminé, il sera utile et que vous pourrez le projeter aussitôt, du moins dans le milieu militant. Les cinéastes canadiens font souvent des films à l'étranger parce qu'ils ne ressentent pas ce sentiment d'urgence devant les enjeux locaux. C'est probablement parce que ces enjeux ne sont pas nécessairement des questions de vie ou de mort.

M.I. : *Dans votre dernier documentaire,* War and Peace, *vous vous situez dès le début du film.*

A.P. : En effet, c'était la première fois que j'utilisais la narration à la première personne. C'était un choix tactique. Je savais qu'on m'accuserait de ne pas être patriote. Je m'en prenais à la bombe nucléaire et au « nationalisme » indiens et j'ai alors décidé de placer mon histoire familiale en avant plan-afin de parer aux critiques. J'ai fait valoir mes antécédents « patriotiques » en rappelant tout d'abord que mes oncles avaient été emprisonnés pendant plusieurs années pour avoir lutté contre le régime britannique. Évidemment, l'emploi de la première personne me donnait la licence de dire des choses que permet difficilement une narration à la troisième personne.

M.I. : *Croyez-vous que cela peut vous amener à inclure davantage d'éléments personnels dans vos films ?*

A.P. : Je ne crois pas que je vais finir par me confier dans mes documentaires. Cependant, je pourrais utiliser à nouveau la narration à la première personne parce qu'elle donne une licence poétique. Il n'y a pas d'obligation de demeurer objectif à tout propos. Tous mes films expriment un point de vue, je ne prétends pas à l'objectivité, mais cela dit, travailler à la première personne vous donne plus de liberté.

M.I. : *Il y a un débat en cours ici sur ces problématiques : l'autoréférence, l'esthétique, les formes de récit. Croyez-vous que nous pouvons nous permettre davantage d'approfondir ces choses, compte tenu de notre situation relativement privilégiée par rapport à l'Inde ?*

A.P. : Non. En réalité, si vous regardez les récents documentaires indiens, vous constaterez que plusieurs réalisateurs se préoccupent de la structure formelle et des aspects théoriques. Personnellement, l'excès de théorie m'agace. Il peut y avoir

autoréférence, mais il n'en reste pas moins que c'est quelque chose d'artificiel. Ce n'est pas parce que je laisse voir la caméra ou le micro dans l'image que cela me libère de la fabrication du film. Peu importe les moyens que vous prenez pour bien établir que vous faites de l'autoréférence, vous conservez quand même la mainmise sur le processus, vous faites le montage et bien d'autres choses qui vous donnent un contrôle absolu sur ce que vous exprimez. Il n'est pas nécessaire de prendre les spectateurs pour des imbéciles en leur disant : « Voici le film que j'ai fait, sachez que ce n'est pas réel ». Croyez-moi, les spectateurs le savent.

M.I. : *Vous avez réalisé ce film très intéressant,* Father, Son and Holy War, *sur le machisme, le psychisme masculin et leurs relations à la politique et à la religion. Vous auriez pu vous inclure dans le film, parler de votre éducation, de vos années de formation…*

A.P. : Mon intention n'était pas de faire un film sur le machisme ; je voulais en premier lieu traiter de la violence religieuse et communautaire en partant de ce que je voyais autour de moi, en particulier les affrontements entre hindous et musulmans. Mais en approfondissant mon sujet, j'ai constaté qu'il y avait un lien entre le psychisme masculin et cette violence, et j'ai commencé à filmer et à réfléchir selon cette optique qui a finalement donné forme au film.

Dans les années 1980, tous ceux qui s'occupaient de politique ou cherchaient à améliorer les conditions sociales ont été déroutés par la montée de l'intégrisme, du moins dans notre partie du monde. Je me suis rendu compte que même les syndicats se « communautarisaient ». Je ne pouvais pas projeter *In the Name of God* dans les bureaux de placement syndicaux parce que les dirigeants me disaient que si je montrais

ce film contre le fondamentalisme hindou, les travailleurs se retourneraient contre nous. Ç'a été une grande déception. Je ne pouvais plus traiter uniquement des problèmes de classes. J'ai commencé à me tourner vers la psychologie, à chercher l'origine de cet élan morbide vers l'intolérance religieuse. *Father, Son and Holy War* tente de comprendre la psychologie de la violence; contrairement à ce que croyait la gauche de l'époque, le film ne tient pas pour acquit que la classe ouvrière est forcément destinée à trouver la vérité.

Parallèlement, ce n'était pas le moment d'explorer ma propre psyché. Cela aurait donné un tout autre film, non sans valeur, mais qui m'aurait détourné de la description de l'horreur comme telle. Cette horreur n'avait que faire des témoins. Je sentais que c'était « l'œil » et non le « je » qui était important à l'époque.

M.I. : *Croyez-vous que vous auriez abouti à cette analyse si vous n'aviez pas passé quelques années dans notre partie du monde, où s'épanouissent le mouvement féministe, le mouvement étudiant, etc. ?*

A.P. : Oh, ces questions sont peut-être plus débattues en Inde qu'ici, du moins dans les classes moyenne et moyenne supérieure et dans les collèges. Mais dix ans plus tôt, je ne serais peut-être pas arrivé à cette analyse; ces mouvements se sont répandus à l'échelle mondiale dans les années 1970 et 1980.

En réalité, j'avais commencé à faire des films contre l'intégrisme religieux au milieu des années 1980, après l'assassinat d'Indira Gandhi en 1984 par ses gardes du corps sikhs et les massacres qui ont suivi à Delhi en représailles contre ce groupe religieux. En trois jours, plus de 3 000 sikhs ont été tués. C'est à ce moment que j'ai abandonné d'autres projets

et que j'ai commencé à faire des films contre l'intégrisme et la violence religieuse. Durant les dix années qui ont suivi j'ai continué à filmer dans différentes parties du pays et j'en ai tiré trois films : le premier, *In Memory of Friends*, traitait du clivage entre sikhs et hindous, le deuxième, *In the Name of God*, avait pour sujet la destruction de la mosquée de Babri dans le nord de l'Inde par les militants hindous et le dernier a été *Father, Son, and Holy War*.

D'une certaine manière, le premier film est une analyse marxiste traditionnelle de la lutte des classes en tant qu'antidote à la violence religieuse (le film postule que si la classe ouvrière faisait front commun, elle pourrait mettre de côté ses différences religieuses). Le deuxième film, quant à lui, ne traitait pas seulement des questions de classes mais aussi des castes et de la théologie de la libération. C'est que j'avais rencontré un prêtre hindou qui déclarait qu'il ne s'agissait pas d'hindouisme, que son hindouisme n'enseignait pas cette sorte de violence et de haine. Ce prêtre a été assassiné plus tard et j'en ai fait l'un des principaux protagonistes du film. *In the Name of God* tentait de désigner et d'unir les différentes forces pouvant contribuer à l'établissement d'un régime politique plus sain et laïque. Son approche était gauchisante, entre autres. Ensuite *Father, Son and Holy War* abordait la question de l'identité sexuelle. Ces trois films constituent donc différents prismes à travers lesquels on peut observer l'intégrisme religieux.

M.I. : *En général, l'image du bon ouvrier ou de la bonne ouvrière luttant contre l'oppression est associée à une perception optimiste de la nature humaine. Lorsque vous abordez les questions du chauvinisme et du nationalisme effrénés, de la guerre religieuse et d'autres luttes sectaires, est-ce que cela modifie votre vision de la nature humaine ?*

A.P. : Eh bien, ça ne change pas vraiment ma vision d'ensemble. La nature humaine n'est ni bonne ni mauvaise. Je crois que la classe ouvrière s'est incontestablement « communautarisée », mais qu'elle n'est pas à l'origine de ce communautarisme, de cet intégrisme ou de ce sectarisme. Elle a été manifestement manipulée. Plus globalement, on peut toujours faire une analyse traditionnelle basée sur la lutte des classes et voir comment les gens ont été trompés. Mais mes films ne sont pas idéologiques ni théoriques. En fait, je les construis après tournage, au fil des années, en observant les images sur la table de montage, en écoutant ce qu'elles ont à dire. Il peut y avoir beaucoup d'incohérences ; le film n'a pas forcément une trajectoire unique.

M.I. : *Je crois qu'en tant que documentaristes nous sommes affrontés au contrôle de l'information à l'échelle mondiale. Voyez-vous cela comme une sorte de conspiration universelle, de jeux de pouvoir ? Quelle en est l'origine, d'après vous ?*

A.P. : Je n'ai jamais vraiment cru aux théories de la conspiration, mais on tombe fréquemment sur certaines choses qui nous laissent penser qu'il existe en effet une sorte de conspiration et que parfois nos peurs semblant relever de la paranoïa ne sont pas dépourvues de tout fondement. Il y a tellement de zones nébuleuses dans notre connaissance collective des événements historiques ! Lorsque je fais de la recherche, je suis souvent surpris de ce que je peux trouver. Prenez l'Irak par exemple : de quelle manière pendant des décennies les superpuissances, la Grande-Bretagne, puis les États-Unis, ont tenté de contrôler son pétrole. La terre entière a été morcelée pour ses ressources. Finalement, je ne crois pas que ce soit le fruit du hasard.

M.I. : *Vous avez participé à de nombreuses luttes pour la liberté de parole et le droit de projeter vos films, et j'ai été presque surpris de vous entendre dire hier soir que vous avez eu beaucoup de succès.*

A.P. : Oui. Il m'arrive de reconnaître que le système démocratique indien a quelquefois du bon. Mais ce n'est pas parce qu'une personne comme moi voit ses droits respectés que vous devriez en conclure que nous vivons en démocratie ; si j'appartenais à la classe ouvrière et n'étais pas un privilégié, ce ne serait certainement pas le cas. Mais dans ma situation, et indéniablement en tant que cinéaste, j'ai pu faire respecter mes droits démocratiques en Inde. Le gouvernement a tenté de censurer chacun de mes films, mais au cours des trente-cinq dernières années de ma carrière de cinéaste, j'ai au bout du compte gagné chaque bataille et aucune image n'a été coupée.

M.I. : *Malgré le fait que les censeurs aient exigé des coupes ridicules et importantes dans certains de vos films.*

A.P. : L'intervention du gouvernement jusqu'au milieu des années 1990 et au moment de la sortie de *Father, Son and Holy War* (qui a précédé *War and Peace)* peut être qualifiée de farce. Le comité de censure a agi d'une manière stupide et arbitraire. J'ai rapporté dans la presse comment ces gens étaient bêtes et ridicules, j'ai combattu le comité de censure sur son propre terrain et j'ai finalement eu gain de cause sans recourir aux tribunaux. Si *War and Peace* a été censuré c'était non pas seulement par maladresse et à cause de la bureaucratie mais parce que le parti de droite qui était en ce moment au pouvoir (le BJP ou parti Bharatiya Janata) avait décidé d'interdire tous les films profanes de ce genre.

M.I. : *Vous avez déclaré qu'en tant que documentaristes nous nous adonnons par la force des choses au voyeurisme et que nous exploitons les personnes que nous filmons.*

A.P. : Ce que j'entendais par voyeurisme tenait compte de ce que la plupart des films que j'ai faits traitaient des injustices et de la misère humaine, et qu'à tout moment lorsque vous filmez vous devez vous poser des questions sur votre droit d'être là : il n'y a pas de réponse claire à ce dilemme. Pour filmer, je dois me convaincre qu'effectivement cela en vaut la peine parce que je pourrai donner aux personnes dont j'envahis l'intimité quelque chose en retour. Évidemment, cela ne s'applique pas à toutes les personnes que je filme, tout simplement parce qu'il y a de bonnes et de mauvaises personnes et que je ne ressens pas la même responsabilité envers ceux qui, selon moi, font sciemment partie du problème. Je ne sens pas le besoin par exemple de montrer mon film à un carriériste de l'énergie nucléaire qui ment publiquement en affirmant que le programme pour lequel il travaille en tant que scientifique n'est la cause d'aucun cas de cancer.

M.I. : *Mais même avec ceux qui sont du « bon côté », il y a la manière dont vous en faites le portrait… Nous ne sommes pas seulement responsables envers ceux que nous filmons mais aussi envers les mouvements qui tentent d'apprendre quelque chose de la lutte qui est menée envers ceux qui utiliseront le film et envers une certaine vérité. Je crois que nous sommes plus en accord avec la réalité lorsque nous filmons les personnes avec leurs imperfections, leurs contradictions, leurs problèmes, et parfois leurs faiblesses et leurs défauts, et qu'il s'agit finalement d'une leçon bien plus utile pour les mouvements sociaux et politiques quand elle est abordée de cette façon.*

A.P. : Vous avez raison. Bien sûr, chaque personne présente toutes sortes de facettes et la caméra n'en capte que quelques-unes…

M.I. : *Mais certains filmeront plusieurs facettes et, une fois en salle de montage, vont idéaliser leurs sujets ou en faire des sortes de héros.*

A.P. : Oui.

M.I. : *Parce que la plupart de vos protagonistes semblent forts et déterminés, et vous sentez que leur cause est juste.*

A.P. : Alors vous croyez que j'aurais éliminé ce qui n'est pas tout à fait positif?

M.I. : *Non, je me demande tout simplement quelle est votre position à ce sujet.*

A.P. : Vous faites sans doute un parallèle avec l'artiste qui, en faisant un portrait, met en valeur certains éléments. Un portrait n'est pas exactement une photographie : c'est une impression de l'artiste. Le sujet peut être dessiné avec un nez plus gros qu'en réalité. Dans le portrait documentaire, le processus est similaire : certains traits seront mis en valeur parce que ce sont ceux qui me frappent le plus. Si ce qui me frappe le plus dans une personne c'est sa force, c'est ce que mon film va refléter.

M.I. : *En suivant les mouvements sociaux et leurs luttes, je ressens une énorme tension dans mon travail de cinéaste entre la représentation et un bon rendu dramatique. Il faut faire beaucoup*

de choix en chemin. Je me rappelle qu'il y avait dans le film Power *sur la lutte des Cris contre un projet hydroélectrique dans le nord du Québec beaucoup de personnes qui s'élevaient contre leur propre conseil de bande et, comme à la fin il y avait trop de visages à l'écran, nous avons décidé de laisser l'un d'entre eux être le porte-parole de ce mouvement d'opinion. C'est là bien sûr une énorme simplification, et certains nous l'ont reprochée, mais cela a certainement mieux servi le film.*

A.P.: Oui. On m'a souvent dit que mes films seraient probablement plus dramatiques ou plus efficaces s'il y avait moins de personnes à l'écran, si je suivais l'histoire d'une seule personne ou d'une seule famille et si je me laissais tout simplement entraîner. Mais j'ai choisi plutôt de décrire des mouvements et des événements étroitement liés entre eux. Si je m'étais limité à une personne, il y aurait une charge émotionnelle, mais ce n'aurait été l'histoire que d'une seule personne. J'ai toujours voulu raconter une histoire à grande échelle et généraliser en partant du particulier. Je n'ai pas vraiment réfléchi à cela. Je ne peux pas dire que je ne ferai jamais un film avec une seule personne, mais en général ça n'a jamais été le cas. D'un autre côté, Pritam Kaur dans *A Time to Rise* ou le prêtre Pujari Laldas dans *In the Name of God* sont des personnes très charismatiques. Certaines personnes, même au cours d'une brève rencontre, vous font une profonde impression.

M.I.: *Vous avez travaillé sur* A Narmada Diary, *tout comme Ali Kazimi. C'est une lutte qui a duré des années. Quand vous en faites un film d'une ou deux heures, vous excluez divers éléments de l'histoire, de la communauté. Ne sentez-vous pas qu'il existe une tension entre la représentation et la manière de filmer… parce que vous devez faire des choix pour le film?*

A.P. : C'est pourquoi, dans un sens, nous avons fini par l'appeler « journal ». Simantini Dhuru et moi, les réalisateurs, avons visité la vallée au cours d'une période de cinq ans. Comme nous n'avons alors obtenu que de brefs aperçus du mouvement, nous ne pouvons vraiment affirmer que nous avons documenté le mouvement dans son entier. C'est probablement vrai de tous les films…

M.I. : *À une certaine époque, j'étais vivement intéressé par les sujets internationaux. J'ai travaillé en tant que producteur à la télé et voyagé dans différents continents et si, au bout du compte, je filme dans des endroits peu éloignés c'est parce que j'aime suivre les choses de très près pendant une ou deux années.*

A.P. : J'ai beaucoup tourné aussi en Inde. *Bombay, Our City* a été filmé exclusivement à Bombay. Plusieurs scènes de *Father, Son and Holy War*, en rapport avec les émeutes de Bombay ont été tournées ici. Même chose pour une partie de *In the Name of God*. Plusieurs films ont été réalisés parce que j'avais tout simplement une caméra sous la main et que les événements se déroulaient tout près de chez moi à l'instant même ; alors je suis sorti et j'ai filmé.

M.I. : *Seriez-vous prêt à donner aux sujets d'un film une forme quelconque de contrôle éditorial ou à accepter toute participation éditoriale dans le montage et la structure du film ?*

A.P. : Une participation éditoriale, certainement. Avant qu'un film soit achevé, et même avant, il y a beaucoup d'échanges avec les personnes que j'approche dans les mouvements que je décris. Quant au contrôle éditorial, je le cède seulement lorsqu'un film doit servir un but particulier et qu'un élément peut être immé-

diatement utilisé. Il y a quelques mois, par exemple, avait lieu une grande manifestation d'habitants de quartiers pauvres. Nous avons été attaqués par la police ; ma caméra a été endommagée mais j'ai pu ramener quelques scènes que nous avons immédiatement utilisées et montrées à la presse. Dans de tels cas, l'utilisation du matériau est entièrement dictée par les besoins actuels du mouvement. Sinon, je fais le montage moi-même parce que c'est vraiment à ce moment que le film se conçoit et est assemblé.

M.I. : *Comment vous orientez-vous présentement ? Envisagez-vous de suivre de nouvelles voies ?*

A.P. : Non, pas de nouvelles voies. Je n'ai pas fait de nouveau film depuis *War and Peace*. Je l'ai terminé en 2002 et nous arrivons au terme de 2005. J'ai fait beaucoup de projections et j'ai passé beaucoup de temps à travailler sur diverses versions, en tamoul, en hindi, pour m'assurer que le film soit plus largement utilisé en Inde. J'essaie de le faire sortir en salles, de le diffuser à la télévision, des choses comme ça. Lorsqu'un film a été long à produire et si je crois qu'il peut être utilisé, je prends le temps de me concentrer sur la distribution. C'est ce qui m'a tenu occupé, mais j'ai aussi trois films en attente qui sont à demi montés.

M.I. : *Quel serait le prochain film terminé ?*

A.P. : Je ne sais trop lequel sera le premier à sortir.

M.I. : *J'ai remarqué dans les festivals que beaucoup de films importants sur les situations en cours dans les pays du Sud ou du tiers monde sont réalisés par des personnes qui ont émigré à Paris, à Londres ou à Amsterdam où elles ont étudié le cinéma et qui sont retournées dans leurs pays d'origine pour y faire des films. Qu'en pensez-vous ?*

A.P. : Je crois que cela a à voir avec les sources de financement. Des fonds sont mis à la disposition des émigrés. C'est de bonne guerre ; ça dépend du film. Cependant, le danger qui les guette est qu'ils ne tiennent pas compte du public de leur pays d'origine. C'est une attitude qui généralement ne m'emballe pas. Pour moi, un film sur l'Inde doit aussi être utile aux Indiens. Ça me déplaît de voir des films qui de toute évidence s'adressent spécifiquement aux publics de l'hémisphère nord. Je ne vise pas là bien sûr les films de la diaspora qui traitent de son expérience propre ou de son pays d'adoption. Je suis profondément convaincu que les personnes filmées doivent aussi faire partie du public que l'on a en tête.

Faire des vues avec trois fois rien

PAR SANDRA RODRIGUEZ

Le but, ce n'est pas de faire
du cinéma, mais son cinéma.

Albert Dupontel

Il fut un temps où faire du cinéma était une activité réservée à d'enthousiastes amateurs qui s'évertuaient à améliorer et à pousser toujours plus loin l'audace des images que la « petite boîte noire » pouvait avaler. Mais ces premiers magiciens du mouvement ne choisissaient pas uniquement de tourner leur appareil vers de beaux objets et trains luisants. Derrière les images volées des frères Lumière dans *La sortie des usines Lumière* (1894) ou *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), en passant par le cinéma-vérité de Dziga Vertov et son rejet de la « fiction bourgeoise » [1], se dissimulait aussi l'envie de montrer la vie autrement : de témoigner du passage des

1. Dziga Vertov, cité dans Michel Rabiger, *Directing the Documentary*, Boston, Focal Press, p. 13.

êtres et de l'empreinte variée et multiple que laisse leur présence en des lieux distincts, des moments.

Bien sûr, à mesure que se développe le cinéma, cette mission de témoignage se départagera en une multitude de genres et de styles, dont le documentaire représente peut-être encore aujourd'hui l'« idéal-type » de l'engagement. Il faut dire que cette réputation n'est pas fortuite. Faire du documentaire n'est pas un art facile : contrairement à la fiction (qui est déjà bien compliquée), la quantité de matériel recueilli pour le nombre de minutes de film projeté est impressionnante. Le « réel » ne se livre pas à nous comme on l'entend : il faut savoir l'attendre, l'écouter, guetter la phrase ou le regard qui saura en dire plus que tout le reste. C'est peut-être aussi ce qui explique que le genre ait longtemps été relégué au second plan du septième art : on n'y entre pas pour faire de l'argent.

En d'autres termes, pour choisir de faire du documentaire, il faut être soit passionné par son sujet – et s'engager corps et âme à lui rendre hommage –, soit considérer qu'en parler est un acte essentiel pour faire respecter les droits humains – on pense alors au cinéma engagé politiquement ou socialement. D'une façon ou d'une autre, il s'agit d'une pratique qui comporte une part importante de sacrifice, que ce soit en temps ou en argent, ce qui a certainement servi à alimenter la caricature du documentariste engagé, marginal, obsessif et inéluctablement pauvre[2].

Mais cette image romantique du métier est-elle encore actuelle ? Les nouvelles technologies numériques ne permet-

2. On peut ici penser au personnage du documentariste incarné par Woody Allen dans son film *Crimes and Misdemeanors* (1990) où, en manque d'argent pour financer son œuvre, il est prêt à tourner n'importe quoi, quitte à faire un film sur son beau-frère, producteur prospère.

tent-elles pas de réduire radicalement les coûts de production d'un film ? Et quels sont les avantages et les inconvénients de cette nouvelle accessibilité matérielle ?

Le réel a-t-il un prix ?

Il faut peut-être aussi souligner que le documentaire comporte une part d'engagement de la part des producteurs et des instances qui acceptent de le financer. Après tout, puisqu'il s'agit de capter le réel, il ne peut y avoir de garantie de résultat. La démarche est incertaine et elle doit être construite sur la confiance mutuelle des membres de l'équipe en ce qui concerne la nécessité et la qualité du film. C'est pourquoi de nombreux documentaristes se méfient, avec raison, de l'industrialisation du cinéma[3].

Rappelons-le, c'est parce que la démarche documentaire est marquée par un important travail sur le terrain qu'elle se traduit par un regard personnel, une vision du réel que l'on tente (c'est là le cœur de l'exercice) de rendre visible et sensible à d'autres. Ce n'est pas du reportage, après tout, que l'on veut produire. Sur le plan du contenu, la durée de l'entreprise permet avant tout de nuancer à la fois le propos du réalisateur et la façon dont il choisit d'interpréter ce qui se passe, et de travailler les superpositions de couches ajoutées à la représentation des personnages vers lesquels il se tourne.

Pour tout documentariste qui a pu en faire l'expérience, ce temps du regard n'a pas de prix : le milieu regorge d'ailleurs d'anecdotes de réalisateurs et d'équipes de tournage qui ont dû faire des pieds et des mains pour réussir à sauver

3. Martin Frigon, « Des films comme une fronde… À propos de l'industrialisation du documentaire », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* (nº 1, 2004) : http://cinema-quebecois.net/01_hiver_2004

assez de pellicule pour prolonger la durée de tournage, qui ont choisi d'attendre des années avant de ressortir des bobines mises en danger par la censure[4], qui se sont affairés à conserver et à protéger le matériel accumulé, tel un trésor des plus précieux. Or, si les coûts matériels de production sont moindres aujourd'hui, bon nombre de documentaristes choisissent encore de ne pas faire d'économies sur le temps ni l'énergie consacrés à « rendre » la sensibilité voulue de l'œuvre. On peut ici penser aux films récents *Être et avoir* de Nicolas Philibert, *538 fois la vie* de Céline Baril, *Chez Schwartz* de Garry Beitel, des films qui ont été tournés sur des périodes d'un, de deux, voire de trois ans et pendant lesquels les cinéastes auraient dû pourtant pouvoir vivre de leur art.

En parallèle, si l'intérêt pour le documentaire grandit toujours dans le monde, il n'en est pas de même des revenus engendrés par les œuvres. Malgré l'augmentation du nombre de chaînes télé thématiques et la popularité croissante du genre auprès des festivals et des publics, la situation financière du documentaire est toujours inquiétante. De nos jours, il est encore fréquent que les sommes recueillies par les ventes ne parviennent pas à couvrir les coûts du film. Et naturellement, plus le film prend de temps à produire, plus on cherche à le peaufiner et à nuancer la vision du réel qu'il propose, et plus c'est le salaire du réalisateur mais aussi ceux des membres de l'équipe de production qui écopent.

Pour contrecarrer cette situation, bon nombre de réalisateurs se lancent dans une course folle au financement. Et

4. Je pense notamment à *Anna, 6-18*, du cinéaste russe Nikita Mikhalkov (1994), qui a choisi de filmer sa fille entre l'âge de 6 et 18 ans, de façon clandestine et périlleuse, dans le dessein de montrer le changement d'un monde, celui du peuple russe et de l'empire soviétique, à travers les yeux d'une enfant.

puisque celui-ci dépend en grande partie de l'intérêt que portent au film les chaînes télé publiques ou privées, la liberté de l'œuvre se perd au profit des exigences du marché télévisuel, seule véritable planche de salut de ce cinéma. Pour obtenir une subvention publique, il est même devenu impératif d'obtenir un permis d'une ou, préférablement, de plusieurs chaînes. Et comme ces investisseurs veulent s'assurer de la rentabilité d'une œuvre, on prétexte que le film doit être compris par monsieur et madame Tout-le-monde... On insiste pour qu'il reflète des contenus « canadiens » ou « québécois » [5], qu'il témoigne de sujets « bien de chez nous » et qui intéressent l'audimat le plus large possible. Lors de la recherche de financement pour un de mes documentaires, l'étonnant illogisme de cette compétition m'a été résumé en quelques mots: je ne recevrais malheureusement pas d'appui financier public puisque nous étions trop nombreux, cette année-là, à proposer des films « tournés dans le tiers monde » (sic) pour le peu de plages horaires généralement allouées à cet effet...

Là se pose un premier dilemme. Bien sûr, l'arrivée des nouvelles technologies médiatiques sur le marché du film a permis de faire surgir toute une série de productions à budgets amoindris. Exit le coût faramineux de la pellicule, exit les dépenses extraordinaires en transport, exposition, transfert et collage de matériel. Exit aussi l'achat incessant de bobines puisqu'il est désormais possible de réutiliser les cassettes! Mais la réduction du coût de production semble malheureusement se faire de manière disproportionnée par rapport aux budgets alloués, au grand détriment de la qualité des œuvres. Puisqu'il est « possible » de faire une œuvre à moins de frais, pourquoi choisir de financer celles qui coûtent plus cher?

5. Selon la source fédérale ou provinciale de l'appui financier dans le cas du financement public, selon l'audimat francophone ou anglophone dans le cas du financement privé.

Dans l'édition de *La Presse* du 5 mai 2007, Sylvain L'Espérance confiait en entrevue : « Je peux partir avec 60 000 $ et tourner un film. Avec un premier montage, je peux obtenir un peu d'aide pour la postproduction. Les conditions se sont détériorées, mais je me suis adapté ». J'ajouterais à cela que je connais plusieurs jeunes cinéastes, moi la première, qui considèrent que 60 000 $, c'est déjà une belle somme à laquelle nous n'avons pas facilement accès : avec beaucoup de don de soi et presque pas de salaire, on peut faire un film pour encore moins cher… Il n'est plus rare de voir des jeunes cinéastes vanter les mérites d'une œuvre réalisée avec 4 000, 5 000 $ et beaucoup d'amis prêts à travailler pour une bouchée de pain.

Comme l'annonçait Jan Rofekamp à propos de l'avenir du documentaire d'auteur : « Nous nous dirigeons vers une situation où le contenu sera local et contrôlé et la production, à petit budget. Et avec la quantité de jeunes prêts à travailler à rabais dans l'espoir de mettre un pied dans l'industrie, le personnel ne manquera pas pour mener à bien ce genre de production, […] tenu[e] de respecter des délais impossibles avec des budgets de misère.[6] » Faire des films à moindres frais signifie-t-il alors moins d'engagement dans les sujets abordés ?

La révolution numérique : on ne paie plus pour attendre

Il ne faudrait toutefois pas être pessimiste. Il se produit encore aujourd'hui une multitude de films réalisés de manière complètement indépendante, qui font preuve à la fois d'originalité, d'engagement et d'audace, tournés avec de très petits budgets

6. Jan Rofekamp, « L'avenir du documentaire d'auteur », *POV Magazine* (mai 2001), p. 6. Disponible en version numérique sur le site de l'Office national du film : www.onf.ca

et qui ont tout de même réussi à être projetés sur une scène médiatique internationale considérable[7].

C'est que réduire les coûts de production signifie aussi rendre le matériel de tournage plus accessible à un nombre beaucoup plus grand de personnes. On n'a pas de financement pour faire un film ? Qu'à cela ne tienne, on peut tourner immédiatement et chercher à financer le film au montage ou, dans le pire des cas, tenter de le faire fructifier une fois terminé. On n'a pas assez de fonds pour louer l'équipement de qualité que requiert le film ? Qu'à cela ne tienne, on peut toujours employer du matériel bas de gamme et créer un nouveau style, par une utilisation filmique originale et personnelle.

Après tout, c'est le propre du documentaire que de devoir s'adapter constamment au moment présent. Tout comme l'arrivée du Super 8 en 1965 a permis à de jeunes réalisateurs de l'époque de s'armer de caméras pour créer un cinéma plus léger, plus malléable et plus direct, les successeurs des Gilles Groulx, Claude Jutra et Michel Brault se munissent aujourd'hui d'appareils numériques amateurs pour produire des films de façon inédite. C'est ainsi par exemple que le Centre Georges Pompidou, à Paris, a lancé cette année un concours de courts métrages réalisés avec des caméras intégrées à des téléphones cellulaires, dont près de la moitié visaient à rendre compte du réel et se voyaient comme des documentaires !

Si les puristes de l'image peuvent crier au scandale, bien des documentaristes engagés y voient au contraire une manière d'accélérer la captation du réel et de revitaliser le genre

7. On peut mentionner ici le film *Super Size Me*, de l'Américain Morgan Spurlock (2002), film portant sur la surconsommation et l'industrie de la malbouffe aux États-Unis.

cinématographique. Bien sûr, on perd en qualité de l'image. Mais on gagne en accessibilité à des événements qui se déroulent ici et maintenant et dont on doit impérativement pouvoir témoigner. Se profilent alors deux types d'école, l'une où le documentariste prend le temps de filmer le quotidien du temps qui passe – et là le coût réduit du matériel et sa malléabilité deviennent un net avantage – et l'autre qui prône l'attention au moment actuel, présent – l'accessibilité de l'outil permettant désormais de prendre le pouls de l'immédiat.

Petites dimensions, légèreté et prix abordables, ce sont ces caractères inhérents aux nouvelles technologies vidéo, et désormais DV (numérique) et haute définition, qui ont un impact des plus surprenant sur l'engagement dans les œuvres à produire. Les caméras DV permettent désormais à tout un chacun de s'approprier l'équipement et son mode d'emploi pour exposer sa vision du réel. C'est au point où on ne parle presque plus aujourd'hui de cette percée numérique sans faire référence à la *démocratisation* des outils médiatiques. Sans moyens financiers et même sans formation technique (ou du moins au minimum), un individu arrive aujourd'hui à témoigner de ce qui se passe, à filmer des images, des entretiens et même, depuis l'arrivée des programmes Final Cut et i-movie, à les monter et à en faire un produit fini.

Depuis, la caméra DV est devenue une arme essentielle contre la violation des droits de la personne. C'est ainsi que notamment le programme Witness, mis en place par le Comité d'avocats pour la défense des droits de l'homme de New York, met des caméras numériques à la disposition d'activistes du monde entier de façon à ce qu'ils puissent témoigner de situations qui portent nettement atteinte aux droits humains[8].

8. Sur le site Internet : http://www.witness.org

De nombreuses organisations ont repris la formule et emploient les médias numériques soit pour donner une voix aux activistes « sur le terrain »[9], soit pour diffuser sur des sites Internet et chaînes télévisuelles visant le plus grand audimat possible, soit pour réaliser des films destinés à conscientiser les groupes et populations concernés sur leurs droits fondamentaux et la façon de les faire respecter.

Employé aussi par des militants lors de grands événements documentés par les journalistes, le recours au numérique permet à des acteurs multiples d'offrir un regard différent et, dans de nombreux cas, de contrecarrer la distorsion de leur image qui est rapportée par les grands médias[10]. On n'a qu'à penser à la multitude de vidéos et documentaires réalisés par les manifestants présents à la manifestation de Seattle, au Sommet des Amériques de Québec, aux caméras qui se promènent incessamment sur les sites des forums sociaux, mais aussi aux mouvements de lutte contre le traitement inhumain des animaux, aux groupes de punks qui filment des policiers qui les filment en retour, sous le regard attentif des journalistes qui en feront la manchette du soir…

À ce sujet, peut-être faut-il aussi rappeler que l'accessibilité de l'outil ne permet pas seulement à des cinéastes « de gauche » de faire des films. Les groupes de Skin Heads, de néonazis et même les groupes terroristes peuvent aujourd'hui réaliser certains films à visée propagandiste et les diffuser rapidement et largement, ce, en toute autonomie et clandestinité.

9. C'est le cas de la chaîne Web Global Voices, où sont diffusés les documentaires du programme Witness (http://globalvoicesonline.org), ou encore de la chaîne de nouvelles Mad Mundo, dont la mission est de diffuser des documentaires engagés et de favoriser le débat citoyen autour d'enjeux touchant les droits humains : http://www.madmundo.tv

10. À ce sujet, voir le film *Seing Is Believing: Handicams, Human Rights and the News*, par Peter Wintonick et Katerina Cisek (2002).

La démocratisation numérique : une voix pour chacun ou tous sans voix ?

En somme, qu'elle soit employée pour défendre les droits humains, témoigner de drames qui autrement seraient occultés ou simplement mettre en image des visions et perceptions multiples du monde qui nous entoure, la démocratisation du numérique renforce le caractère engagé du documentaire dans sa capacité à faire entendre des voix dissidentes dans la sphère médiatique, et ce, de manière relativement accessible.

Le documentaire numérique crée ainsi un espace de renouveau et de diversité en ce qui concerne ses modes de production. Or, une nouvelle génération de cybertechnologie vient de faire exploser également le potentiel de diffusion de ces œuvres « éditoriales » amateurs. En effet, si la dernière limite à franchir demeurait les lieux possibles de transmission et d'exposition des documentaires indépendants ou à petits budgets, de nouvelles pratiques Internet permettent désormais de démocratiser non plus seulement les moyens de production, mais également les contenus diffusés à des publics aussi vastes que ce que permet le Web.

Ainsi, le numéro du *Times Magazine* du 25 décembre 2006 consacrait-il le titre de « Personnalité de l'année » à l'outil Web YouTube en ces termes : "*For seizing the reins of the global media, for founding and framing the new digital democracy, for working for nothing and beating the pros at their own game,* Time's *Person of the Year for 2006 is You*"[11]. YouTube fait partie de cette nouvelle génération de sites interactifs dont le contenu est alimenté par ses propres utilisateurs. Ce site, qui per-

11. http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1569514,00.html

met essentiellement aux internautes de lancer leurs films sur la Toile de façon indépendante, a attiré en peu de temps d'existence plus de 72 millions de visiteurs par mois, ce qui en fait l'un des succès les plus fulgurants d'Internet.

Dans la même veine, on compte les sites MySpace, FaceBook et la prolifération de blogues personnels qui permettent encore une fois à quiconque d'exposer les contenus filmiques ou documentaires de sa création et d'être vu par des milliers d'internautes. Ce faisant, la « révolution numérique » participe à l'émergence d'une demande toujours plus grande de reconnaissance des individus sur la scène publique. Faisant écho à la fois à l'idée de démocratie délibérative d'Habermas[12] et à la démocratisation médiatique anticipée par Marshall McLuhan[13], la révolution numérique permet à des cinéastes de tous horizons de partager leur vision et interprétation du réel, de l'ici et maintenant. Tout le monde peut désormais se proclamer cinéaste. Mais est-ce que cela génère pour autant des auteurs, et de surcroît, engagés ? Ne risquons-nous pas de voir proliférer des contenus égocentriques et individualistes ?

La réponse n'est pas simple. Car il faut admettre qu'avec la démocratisation de l'accès aux supports et à la création d'œuvres personnelles s'installe aussi une plus grande confusion entre une large panoplie de pratiques audiovisuelles « non fictives ». Les distinctions entre amateur et professionnel, analogique et numérique, fiction et documentaire ont déjoué leur caractère de catégories. L'appellation documentaire est désormais employée pour parler tant d'œuvres d'auteur que de

12. Jürgen Habermas, « Au-delà du libéralisme et du républicanisme, la démocratie délibérative », *Raison publique*, nº 1, octobre 2003, p. 40-57.

13. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, 2e édition, Montréal, Hurtubise, 1972.

reportages[14], d'essais filmiques et de vidéos éducatives, sans compter tous les produits dérivés de la « téléréalité » et qui, peu à peu, se fraient un chemin dans le monde élargi du documentaire.

Cette confusion met alors sur un pied d'égalité des œuvres effectuées à la va-vite par des individus désireux de projeter leur vécu et opinions personnelles sur la scène publique, et les démarches d'auteurs qui cherchent à faire du documentaire une pratique engagée à la fois humainement, socialement, et artistiquement. Parmi toutes ces images du réel, y a-t-il lieu d'effectuer un classement ? Doit-on apprendre à faire le tri ? Et à qui devrait revenir la tâche délicate de distinguer les « vrais » des « faux » documentaires ?

Pour plusieurs professionnels du milieu qui cherchent, rappelons-le, à gagner difficilement leur vie en faisant du cinéma engagé, le documentaire d'auteur souffre avec l'arrivée du numérique d'une crise d'identité. Or, si ces changements inquiètent au sujet du devenir du cinéma, peut-être faut-il rappeler que l'invention de l'imprimerie au XV^e^ siècle a, elle aussi, fait craindre la « perte de l'âme » de l'écriture. Comme le dit Mitchell Stephens dans *The Rise of the Image, the Fall of the Word*[15], chaque nouveau développement médiatique amène l'ouverture d'une nouvelle sphère publique et une nouvelle dynamique de débat. Or chacun de ces développements est également perçu comme un pas en arrière, « a fall back into barbarism », qui pourrait découler de cette masse sans précédent de fabrication d'œuvres et de visions individuelles qui ne cesse d'augmenter.

14. La distinction entre reportages et documentaires est à ce point fréquente que l'émission *Grands Reportages* de RDI (Réseau de l'information de Radio-Canada) constitue la tribune réservée par la chaîne à la diffusion de documentaires.

15. Mitchell Stephens, *The Rise of the Image, the Fall of the Word*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Comme l'auteur le mentionne lui-même, on marche à la nostalgie. En craignant de voir le cinéma s'ouvrir à son utilisation par la masse, c'est la peur de voir disparaître une certaine « façon de faire » qui se révèle. La peur aussi qu'un certain sens de la vérité se perde à travers une trop grande variété d'opinions, mais peut-être également la peur de se faire amèrement « déclasser » après des années d'efforts pour percer dans le milieu, par quelqu'un qui choisit un jour de prendre une caméra et de filmer ce qui lui passe par la tête.

Revenant à l'analogie avec l'écriture, nous pourrions dire que si l'écriture a été un jour réservée aux scribes et aux moines copistes, à peu près tout le monde peut aujourd'hui lire et écrire : qu'il s'agisse du *Hamlet* de Shakespeare ou d'une liste d'épicerie…

À qui revient alors la tâche de définir qui est écrivain et qui ne l'est pas ? Qui décide de ce qui relève de l'œuvre artistique et poétique d'auteur et de ce qui n'est que gribouillis populaires ? Et si la liste d'épicerie était poétique ? Et si l'auteur n'était identifié que par son gagne-pain ?

L'engagement n'est pas une liste d'épicerie

le documentaire n'est pas un miroir :
c'est un marteau […] Il doit toujours être
conscient de sa qualité de porteur
d'expressions symboliques.

John Grierson[16]

L'analogie avec la liste d'épicerie peut faire sourire. Mais être capable de bien vivre avec cette démocratisation du genre

16. Ian Aitken, *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement*, Londres, Routledge, 1990, p. 74.

filmique n'est pas si simple. Récemment, participant à un forum sur la citoyenneté[17], je me suis surprise à ressentir un malaise certain face à la série de documents vidéo présentés à titre de « documentaires engagés ». On y montrait des œuvres qui visiblement avaient requis moult efforts et sacrifices de la part des auteurs (documentaires) et d'autres qui étaient certes éducatives ou amusantes, mais dont je n'arrivais pas à sentir ni la volonté de dire, ni la démarche artistique, ni surtout la parole engagée (pas documentaires). De quel droit se permettait-on de présenter sans distinction une œuvre réfléchie, humainement travaillée, et une autre faite « sur le coin de la table » ? Cependant je ne suis pas certaine de ce qui me troublait le plus : cette confusion des genres ou mon incapacité à reconnaître mon snobisme face à ces œuvres ?

Un autre contexte m'a toutefois permis de me réconcilier avec mes convictions au sujet de la démocratisation de la sphère médiatique. Cette fois, un de mes films (qui a pris presque un an et demi à produire) était présenté en compagnie d'un autre, réalisé par un jeune étudiant du cégep Dawson. Le document ne faisait pas plus de cinq minutes, tourné et monté en une seule journée, en cet après-midi fatidique où un tireur fou avait pénétré dans l'établissement collégial. L'étudiant était timide. Il ne voulait pas que l'on qualifie sa vidéo de « documentaire ». Or j'y ai vu la preuve d'un engagement infaillible envers l'interprétation humaine du réel. Dans sa simplicité, il y avait là du septième art.

Au cours des dernières décennies, tout le monde a pu regarder des « images en mouvement » mais qui pouvait réellement en produire ? L'image cinématographique n'était pas à

17. Le 4e Forum citoyen de Montréal.

la portée de tous, ni à l'étape de sa production, ni à celle de sa diffusion. Aujourd'hui, quiconque[18] choisit de préparer, de réaliser et de diffuser une œuvre a de bonnes chances de parvenir à ses fins. Donc, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de départager, de classer, de stigmatiser et de hiérarchiser ce qui est, ou n'est plus, du documentaire. Car peu importe comment il sera réalisé ou produit, dans quelles circonstances et par qui, le documentaire, tout comme la littérature d'auteur, sera toujours reconnu par son engagement constant et subtil à accomplir l'acte essentiel, crucial et complexe de contempler attentivement notre monde, son évolution et l'humanité qui s'y déploie. Le documentaire ne saisit pas la Vérité, mais une présence, des propos. Comme genre artistique, à la fois social et subjectif, il se base sur la découverte de réalités humaines non événementielles (comme ce serait le cas des reportages télévisuels) et doit « appeler le spectateur à tirer des conclusions critiques sur le fonctionnement de sa société ». Quelque chose se passe et nous y assistons, quelque chose se passe parce que nous y assistons…

En ce sens, si la multiplication des programmes de téléréalité, les blogues et les produits vidéo quelconques peuvent donner à *voir* le monde par des yeux multiples, le documentaire comme pratique engagée se donne toujours comme tâche de le *regarder*. Ce cinéma nous rappelle qu'il y a des choses qui durent et qui résistent au temps, jamais exotiques mais toujours humaines, et sensibles. Réjouissons-nous de son ouverture au monde : réjouissons-nous de sa démocratisation !

18. Même si les coûts de matériel sont réduits, tant à l'achat qu'à la location, il faut bien admettre qu'ils ne sont tout de même pas nuls, et que ce matériel n'est pas disponible partout ni pour tous !

19. Alain Rosenthal, *Writing, Directing and Producing Documentary Films*, Illinois, Illinois University Press, p. 7.

Gilles Groulx, documentariste novateur et engagé

PAR PAUL BEAUCAGE

Avant que Gilles Groulx ne fasse ses débuts comme documentariste, les différents cinéastes québécois qui œuvraient dans le domaine documentaire s'engageaient relativement peu dans leurs propos. Les Maurice Proulx, Jean Palardy adoptaient une neutralité de ton et une approche didactique qui empêchaient souvent leurs œuvres de transcender le niveau du simple reportage. Techniquement et sociologiquement parlant, ces films se révélaient appréciables mais, sur les plans de l'esthétique et du contenu, ils laissaient grandement à désirer en raison du conformisme que manifestaient les réalisateurs. Même s'il a souvent avoué préférer la fiction au documentaire, Groulx n'a jamais dédaigné le vérisme inhérent à ce genre cinématographique factuel ou qui s'appuie sur la réalité : des quinze films qu'il a réalisés, onze sont des documentaires. De plus, les quatre œuvres de fiction qu'il a mises en scène intègrent adroitement des pans du réel pour les fondre à un univers dans lequel prédominent les règles de l'imaginaire. À

l'inverse, Groulx n'a pas hésité à incorporer des composantes fictionnelles à ses documentaires, ce qui a pour effet d'en renforcer la teneur. Car le réel et l'irréel, le vrai et le faux sont des dichotomies, voire des dyades qui traduisent la profondeur du regard que l'on peut poser sur l'ensemble du monde. Sur le plan de la durée, neuf des documentaires groulxiens s'inscrivent dans le domaine des courts métrages, lesquels ont presque tous été produits par l'ONF. Influencé par l'émergence des jeunes cinémas nationaux de par le monde, ainsi que par des documentaristes bien établis comme Robert Flaherty, Dziga Vertov et Humphrey Jennings, Gilles Groulx adopte une approche engagée dans l'ensemble de son œuvre. À ses yeux, comme à ceux d'Alain Resnais (*Nuit et brouillard,* 1955), le documentaire permet une forme de créativité supérieure à celle qu'on tend trop souvent à lui reconnaître.

De la révélation des problèmes sociaux à un certain conformisme esthétique

Durant la seconde moitié des années 1950, Gilles Groulx travaille comme monteur à la Société Radio-Canada, s'initie à la cinéphilie et fréquente le milieu des peintres automatistes. Passant de l'observation cinématographique à l'action, Groulx emprunte une caméra Paillard-Bolex à un de ses frères et réalise *Les héritiers* (1998 [ré. 1955]), petit documentaire amateur et inachevé. Plutôt que de se contenter de brosser un portrait flatteur ou photogénique de la métropole québécoise, il en dénonce avec doigté les inégalités sociales. Les héros de son film apparaissent comme étant des laissés-pour-compte du Québec duplessiste des années cinquante. Même si cette œuvre est un peu sommaire, elle marque l'esprit du spectateur en raison de la perspicacité qu'y manifeste précocement le réalisateur. De fait, il rend la ville de Montréal très vivante en l'anthropomorphisant dans une série de portraits solidement

campés. Malheureusement, ce court métrage ne sera diffusé qu'en 1998, grâce à la ténacité de la maison de distribution Cinéma Libre. Une fois entré à l'ONF, en 1956, à titre de monteur, Gilles Groulx rêve de réaliser ses propres œuvres comme professionnel.

Deux ans plus tard, il joint ses efforts à ceux d'un jeune opérateur de l'organisme, Michel Brault, pour tourner un court métrage documentaire, *Les raquetteurs* (1958). Ce film devait s'inscrire dans la série « Coup d'œil », qui proposait de très brefs documentaires portant sur des sujets divers. Cependant, le tandem de coréalisateurs s'écarte de la commande officielle et tourne un film d'auteur. Malgré l'opposition des bonzes de l'ONF, Groulx monte l'œuvre à ses moments perdus et parvient à la faire distribuer par l'organisme fédéral. De quoi est-il question dans *Les raquetteurs*? D'une fête sportive singulière à laquelle prennent part annuellement de nombreux individus, dans la ville de Sherbrooke, dite « la perle de l'Estrie ». D'emblée, le film frappe le spectateur par son contenu et son style non orthodoxes. Les coréalisateurs montrent des festivaliers enthousiastes, certes, mais ne se rendant pas compte qu'ils affichent une attitude de colonisés face au monde qui les entoure: sans le savoir, ils montrent leur vraie nature! En fêtant comme ils le font, ces gens se ridiculisent puisqu'ils sont trop ivres pour pratiquer leur sport correctement et pour profiter adéquatement de cette célébration. Refusant d'utiliser une narration en voix hors champ, Groulx et Brault s'en remettent au pouvoir d'évocation des images et des sonorités saisies sur le vif afin de donner un sens à leur entreprise. Des prises de vue insolites – Groulx et Brault utilisent le grand angle –, le son direct (presque synchrone) de Marcel Carrière et un montage elliptique suffisent à rendre sensible un rituel des plus insolite. La seule indication explicite que les

réalisateurs offrent au spectateur consiste à se référer, par le biais d'un bref intertitre, à la définition du mot « raquette », telle que proposée par le dictionnaire Larousse. À quelle intention cela correspond-il ? À celle de révéler jusqu'à quel point les raquetteurs s'éloignent de ce qui devrait être leur activité lorsqu'ils participent à la fête sherbrookoise… Cette forme de cinéma direct se révèle des plus évocatrice puisqu'elle parvient à éviter les simplifications abusives, propres au *candid eye,* tout en donnant une signification profonde, symbolique au propos filmique. Jamais le spectateur n'entretient-il le sentiment que Groulx et Brault versent dans la complaisance ou le dénigrement facile. Un tel phénomène s'explique par l'idéal éthique élevé qui caractérise la démarche des deux jeunes cinéastes. Un peu à l'instar des réalisateurs de la Nouvelle Vague française, Groulx et Brault se soucient davantage de la véracité des plans que de leur dimension plastique. D'où l'authenticité remarquable qu'atteint leur court métrage. Enfin, je signalerai qu'on peut interpréter l'œuvre de Groulx et Brault comme une métaphore d'un certain Québec duplessiste.

Malheureusement, *Normétal* (1959), le second documentaire professionnel de Groulx, n'atteint pas ce degré de sens critique ou de démystification. Cela s'explique parce que, pour la première fois de sa carrière, le réalisateur est victime de la censure de l'ONF : en effet, les décideurs de l'organisme fédéral, qui peuvent influencer la teneur d'un film, déforment à ce point le propos de *Normétal* que Groulx refuse d'assumer la paternité de l'œuvre. Ultérieurement, Gilles Groulx coréalise avec Claude Fournier un court film documentaire portant sur les habitants des îles Saint-Pierre et Miquelon : *La France sur un caillou* (1960). Malgré un titre et un sujet bien choisis, l'œuvre de Fournier et Groulx est impuissante à traduire les caractéristiques particulières des insulaires. À trop vouloir faire des

mots d'auteur et présenter de belles images en mouvement, Fournier (scénariste et opérateur du film) omet de rechercher la vérité des personnages et de comprendre le monde dans lequel ils vivent. Sur le plan du montage, Gilles Groulx tente de limiter les dégâts en reliant, non sans raison, des passages réalistes à des passages poétiques. Mais, les uns et les autres étant ce qu'ils sont, il en résulte une œuvre hybride qui ne convainc le spectateur ni par son caractère réaliste, ni par sa dimension poétique.

La prédominance de la sociologie du sport sur l'exotisme de pacotille

Dans *Golden Gloves* (1961), Gilles Groulx parvient à faire preuve d'une grande inventivité formelle tout en traitant avec sagacité un thème souvent ignoré dans le domaine documentaire de l'époque : celui de la boxe. Dès les premiers plans du court métrage, j'ai pu apprécier la capacité du cinéaste à prendre son sujet à bras-le-corps pour en traduire la portée réelle. Une caméra en constant mouvement, une chanson-thème enlevante, une utilisation pondérée de la narration en voix hors champ et un montage heurté empêchent son film de verser dans l'académisme. Cette maîtrise stylistique facilite l'établissement d'une dialectique du concret et de l'abstrait, du particulier et du général qui donne à la narration toute son envergure. Le spectateur ressent l'impression d'être plongé dans une arène de boxe sans jamais perdre de vue le contexte particulier dans lequel on exerce ce sport. Après une introduction générale, Groulx s'attache au cheminement de deux pugilistes amateurs, représentants du Québec pluraliste de la Révolution tranquille. L'un, Ronald Jones, apparaît comme un jeune Noir âgé de 20 ans tandis que l'autre, Clément Thibault, s'impose comme un Québécois de souche âgé de 26 ans. Étant donné la position des Noirs et des Canadiens français en Amérique

du Nord, je ne trouve pas étonnant que deux représentants de minorités opprimées voient en ce sport une façon de transcender leurs destinées particulières. Cependant, avec beaucoup de doigté, Groulx suggère au spectateur que, derrière l'eldorado de la gloire sportive, se dessine une réalité beaucoup plus sombre, qui menace tout boxeur désireux de faire sa marque : celle de l'impitoyable jungle sportive, susceptible de contrecarrer les plus constants efforts ainsi que les plus nobles aspirations. À cet égard, le dénouement étonnant du film apparaîtra significatif des limites inhérentes au sport de compétition. Par ailleurs, *Golden Gloves* se distingue des précédents documentaires de Groulx par son sens de la psychologie, annonciateur des œuvres de fiction groulxiennes : démontrant une belle rigueur journalistique, le réalisateur pose d'opportunes questions à ses témoins, définit un contexte social de manière à faire comprendre les individus méconnus qui se cachent derrière les images trompeuses des boxeurs intrépides. Ce faisant, il atteint un fragile équilibre entre le document sociologique et le conte philosophique.

Toujours désireux de se renouveler, Gilles Groulx se rend en Floride avec une petite équipe de tournage pour réaliser *Voir Miami...* (1963). En soi, l'initiative groulxienne était intéressante dans la mesure où le réalisateur se proposait de démythifier l'imagerie de carte postale que l'on rattache volontiers à cette ville. Malheureusement, le cinéaste et son collaborateur, l'écrivain Paul-Marie Lapointe, auteur du commentaire en voix hors champ du film, ont tôt fait de succomber au chant des sirènes de la capitale floridienne. Il en résulte une œuvre complaisante et esthétisante qui, malgré quelques saillies décapantes, ne parvient pas à faire ressortir les inégalités sociales qui sévissent dans une ville emblématique de la modernité américaine. Certes, le réalisateur affiche une

mésestimer, voire à banaliser le danger lorsque l'on considère exclusivement un phénomène comme ludique. Le malheur de Fontinato n'y changera rien : les joueurs et les spectateurs continueront à adopter les mêmes comportements lors des matchs de la Ligue nationale de hockey. On considérera la regrettable blessure de ce joueur comme un simple accident de parcours ! En dépit de la réflexion remarquable que propose Gilles Groulx dans *Un jeu si simple,* les décideurs de l'ONF ont censuré cette œuvre après qu'elle a eu remporté le grand prix du Festival de Tours. Pourquoi ? Parce qu'on la trouvait trop critique envers notre sport national… De manière réjouissante, Gilles Groulx a su remonter son film sans que celui-ci ne perde ses qualités de style et de contenu. Cependant, une question demeurait entière : pendant combien de temps l'artiste indépendant qu'est Groulx pourra-t-il résister aux pressions et à la censure exercées aux dépens de ses œuvres par la direction de l'ONF ? Peu de temps, assurément, puisque le cinéaste rompt une première fois avec l'Office national du film après la diffusion québécoise d'*Un jeu si simple,* en 1965.

Un documentaire poético-didactique et la part du documentaire dans la fiction

Pendant un certain temps, Groulx paraît tourner le dos au documentaire. Non pas parce que ce genre le déçoit ou qu'il le trouve indigne de lui, mais parce que le réalisateur a le sentiment justifié qu'il jouit d'une plus grande liberté créative lorsqu'il élabore des œuvres de fiction. De la fin de l'année 1964 à 1971, Groulx ne réalise qu'un documentaire : *Québec… ?* (1967), œuvre de commande tournée pour l'Office du film du Québec. Même si on a accrédité Godin de la coscénarisation et de la coréalisation du court métrage, sa contribution à la création de *Québec… ?* demeure modeste. Elle résulte d'un long dialogue sociopolitique, antérieur au tournage du film, entre

le cinéaste et lui. Dans cette œuvre, Groulx relate que, suite à la Révolution tranquille, la population québécoise a découvert une partie du formidable potentiel que comporte sa nation. Pourtant, il reste beaucoup de chemin à parcourir avant que l'on actualise les multiples virtualités géopolitiques du Québec. Aussi, les Québécois doivent-ils prendre conscience de la beauté de leur territoire et des perspectives d'avenir qui s'offrent à eux. De Montréal à Fort-Chimo, en passant par Québec, Sept-Îles et la Manicouagan, Groulx propose un tableau enchanteur de la réalité québécoise. Compte tenu des changements qui se sont opérés en l'espace de six ans, l'avenir du Québec apparaît radieux aux yeux du cinéaste. Certes, on pourra reprocher à Gilles Groulx d'avoir fait preuve d'un optimisme exagéré par rapport au Québec de la fin du vingtième siècle, d'avoir minimisé les aléas de la vie politique québécoise – *a fortiori* à une époque où l'Union nationale gouvernait le Québec. Toutefois, il importe de bien cerner le contexte de l'époque : en très peu de temps, on avait fait table rase de la « noirceur duplessiste », de sorte qu'on surestimait nettement la capacité du Québec de créer un État-providence qui satisferait les aspirations de l'ensemble de sa population. Au-delà de cette candeur sociopolitique, le film de Gilles Groulx synthétise adroitement la diversité du Québec au moment d'Expo 67. De plus, cette œuvre presque entièrement tournée en couleurs témoigne de qualités poétiques et rythmiques exceptionnelles. La photographie de Michel Brault, qui s'appuie sur des cadrages larges, est superbe, tandis qu'une utilisation contrapuntique du son affine grandement l'univers représenté. Sachant réconcilier le Québec urbain et celui des régions, les grands territoires et les petites zones, la tradition et la modernité, le réalisateur suggère une forme de panthéisme naturel qui met en lumière les particularités de La Belle Province sans jamais en occulter la dimension universelle.

Dans *J'ai vu tuer Ben Barka* (2005), Serge Le Péron crée un dialogue imaginaire dans lequel deux personnages ayant réellement existé, l'écrivain Marguerite Duras et le cinéaste Georges Franju, s'interrogent sur la pertinence du septième art: Duras y signale à son interlocuteur que ce qu'elle préfère, dans les drames qu'il a réalisés, c'est leur aspect documentaire. Sans pousser le sens du paradoxe aussi loin que Le Péron, je m'en voudrais de ne dire mot au sujet de la dimension réaliste d'œuvres fictionnelles et expérimentales comme *Le chat dans le sac* (1964), *Où êtes-vous donc?* (1968) et *Entre tu et vous* (1969). Même si ces longs métrages découlent non pas de faits réels mais d'intrigues à degrés de narrativité variables, le réalisateur ne perd jamais de vue la réalité qui l'entoure. Dans *Le chat dans le sac,* contrairement à *Québec... ?* le réalisateur remet en question certains choix de la Révolution tranquille, qui n'est pas le vert pâturage, l'utopie que nous dépeignent certains livres d'histoire ou quelques idéologues réducteurs. Par le cheminement de Claude, protagoniste du film, le spectateur peut mesurer l'assise d'un certain établissement sociopolitique au sein du Québec de Jean Lesage. Le fragile désir d'affirmation personnelle du jeune homme se heurte souvent aux valeurs conservatrices des institutions qui l'entourent. On remarque également des avatars de ce conservatisme social dans *Où êtes-vous donc?* et *Entre tu et vous.* Dans ces deux cas, la réalité politique que proposent les gouvernements de l'Union nationale de Daniel Johnson et de Jean-Jacques Bertrand aux Québécois ne convient pas aux gens qui ont un idéal progressiste. D'où le choix particulièrement difficile auquel sont astreints certains personnages: ou bien ils doivent se plier aux normes de la société et renoncer à ce qu'ils sont, ou bien ils restent fidèles à eux-mêmes et doivent accepter de se voir marginalisés.

Au cours d'une excellente entrevue qu'il accordait à Mary Mandy dans *Cinéaste en Belgique* (1998), le réalisateur André Delvaux soulignait que la principale différence qui existe entre le cinéma documentaire et le cinéma de fiction réside dans l'approfondissement de la psyché humaine. En effet, aux yeux de Delvaux, les comédies et les drames favorisent davantage l'analyse du comportement de l'homme que les différents types de documentaires. À cet égard, l'œuvre de Groulx correspond parfaitement à la distinction de Delvaux. Comme son homologue belge, Groulx trace, dans ses œuvres fictionnelles, des portraits psychologiques très étoffés qui soulignent avec à-propos l'ambiguïté de la nature humaine. Mais cette exploration du comportement de l'homme manquerait de rigueur si elle ne correspondait pas à une représention équivoque de la réalité. Aussi, le réalisateur dépeint bien cette formidable dualité du Québec des années 1960 : elle réunit la vie rurale et la vie urbaine, la paix sociale et le conflit sociopolitique, le passé et le présent, la jeunesse et la maturité. Comment ce phénomène s'explique-t-il ? Par le fait que le Québec est une société en pleine mutation dans laquelle coexistent des tendances opposées. Sur le plan stylistique Groulx demeure assez fidèle au réalisme critique, ce qui explique l'authenticité quasi documentaire de nombreuses scènes de ses films de fiction. Les deux grands genres sont intimement liés, comme les deux faces d'une même pièce, dans l'univers groulxien. N'empêche que dans *Entre tu et vous,* Groulx explore une esthétique plus expérimentale que dans ses œuvres de fiction antérieures. Pour en convaincre le lecteur, je citerai simplement les nombreuses scènes de manifestation que l'on voit dans ce film. Se servant adroitement du négatif de la pellicule, le réalisateur traduit, de manière expressionniste, le caractère quelque peu surréaliste de la confrontation opposant les représentants des forces de l'ordre à des contestataires. Ce faisant, il traduit le

point de vue de gens qui ne sont pas les acteurs mais les spectateurs du conflit. Cette relation novatrice que le cinéaste établit, entre un style expérimental et des considérations d'ordre psychosociologique, déroute un certain nombre de cinéphiles, habitués à une facture plus classique. Groulx se voit taxé, non sans exagération, d'hermétisme et de formalisme.

Les réussites et l'échec du documentaire sociopolitique engagé

Cherchant à éviter de se réfugier dans une tour d'ivoire d'intellectuel, Gilles Groulx renoue avec une réalité des plus tangibles dans *24 heures ou plus...* (1976 [ré. 1972]), son premier long métrage documentaire. À quoi renvoie ce titre singulier? Au mot d'ordre lancé par les dirigeants des trois grandes centrales syndicales (la CSN, la FTQ et la CEQ), en 1971, pour le déclenchement d'une grève générale dans un Québec en pleine ébullition. Comme les leaders syndicaux, Groulx interpelle le spectateur afin qu'il participe – de façon éclairée – à la lutte sociopolitique qui touche à sa nation. Même si le réalisateur renonce à recourir à un style aussi audacieux, aussi avant-gardiste que dans ses œuvres fictionnelles, il sait faire preuve d'originalité esthétique sans trahir son propos. La photographie du film se révèle particulièrement sobre, faisant opportunément alterner des images en noir et blanc et des images en couleurs. Certains ont perçu cette combinaison comme étant symptomatique de la dualité que l'on établit entre le passé et le présent. C'est en partie vrai, mais, plus encore, elle traduit l'engagement (séquences en noir et blanc) et le non-engagement (séquences en couleurs) des êtres par rapport à une cause fondamentale. Car l'heure est davantage à la lutte des classes qu'à une simple comparaison entre un présent immédiat et un passé récent. Comme dans la plupart de ses films, Gilles Groulx a élaboré une bande sonore particulièrement

nuancée, qui combine adroitement la musique fébrile, intrigante du groupe Offenbach, une narration en voix off des plus instructives et des sons familiers captés en mode synchrone. De cette fusion émerge l'importance des phrases prononcées par les différents intervenants car, à l'instar d'un Jean Eustache ou d'un Bertrand Tavernier, Groulx comprend que la parole est mouvement. À quelle intention cela correspond-il ? À celle de créer une dynamique verbale qui épouse le pouvoir dialectique du septième art. Dans ce cas, il apparaît indéniable que le cinéaste atteint son objectif.

Sur le plan structurel, Groulx joue savamment sur différents genres cinématographiques – du drame policier au road movie, en passant par le film d'essai, le documentaire de montage et le cinéma direct – afin de traduire adéquatement la complexité de son propos. On peut soutenir qu'il balance entre différents types de représentation, de manière à dilater l'axe spatiotemporel de son récit et à éviter de sombrer dans la linéarité narrative. Cela dit, Groulx procède à d'habiles digressions qui lui permettent de relier des composantes apparemment disparates – telles le Front commun des trois grandes centrales syndicales, l'affaire Meloche, la technique de dressage des chiens policiers – et de les investir d'un sens politique. Voulant éviter que lui et son coscénariste, le politologue Jean-Marc Piotte, ne soient déifiés sans raison, le réalisateur montre les deux narrateurs – ceux dont on entendra les voix hors champ ou que l'on verra s'exprimer pendant le déroulement du récit – par le biais d'une superposition d'écrans. De cette façon, Gilles Groulx s'écarte brillamment de la voie périlleuse du dogmatisme et de la présomption. Qui plus est, cela prouve que Peter Greenaway n'a rien inventé en utilisant abondamment ce procédé dans des œuvres telles *Les morts de la Seine* (1989) et *Prospero's Book* (1991).

Comme dans ses meilleures œuvres fictionnelles, Groulx utilise la technique du collage surréaliste afin de souligner la portée politique de différents événements. Parmi eux, il m'apparaît important de citer la séquence montrant une fameuse visite de Pierre Elliott Trudeau à Washington. Démystifiant le ton complaisant du lecteur de nouvelles Bernard Derome, le réalisateur révèle clairement au spectateur les rapports inégalitaires qui unissent le Canada aux États-Unis : pour ce faire, Groulx intègre une percutante caricature de Girerd, évocatrice du mépris nixonien, qui constitue l'image-clef de ce passage. Par la suite, par une analyse marxiste et perspicace de différents phénomènes de société, Gilles Groulx et Jean-Marc Piotte révèlent la nécessité de procéder à des changements sociopolitiques fondamentaux au sein du Québec du début des années 1970. Un tel message a grandement déplu à Sydney Newman, président et commissaire de l'ONF, qui a refusé de diffuser le documentaire politique de Gilles Groulx durant quatre ans. N'empêche que lorsque l'on a finalement procédé à la distribution du film, quantité de cinéphiles ont pu mesurer la profondeur de la vision politique groulxienne. Évidemment, certains observateurs ont déploré qu'en raison de sa sortie tardive, le film n'a pas pu exercer l'influence sociopolitique qu'il aurait pu avoir sur la réalité du moment. Soit. Mais, au-delà de ce désolant contretemps, il apparaît clair que la rigueur de l'œuvre permet au spectateur d'appréhender des événements comme les conflits de travail, la montée du nationalisme québécois, la nature des luttes sociales du Québec moderne, la prise de pouvoir du Parti québécois en 1976, etc. De plus, le film a le mérite de soulever plusieurs problématiques fondamentales qui touchent au Québec de la fin du deuxième et du début du troisième millénaires. Dans cette perspective, des thèmes comme la quête d'identité (individuelle ou collective), la question nationale québécoise, la justice sociale, le pouvoir

d'un certain *establishment* dans la politique québécoise, les droits des travailleurs, les revendications des peuples autochtones, le rôle des médias constituent autant d'enjeux fondamentaux sur lesquels La Belle Province se penche aujourd'hui de façon soutenue.

Après quelques années d'inactivité, Gilles Groulx renoue avec le court métrage documentaire lorsque son collaborateur, réalisateur comme lui et producteur Jean-Claude Labrecque lui propose de réaliser une seconde œuvre de commande pour l'Office du film du Québec : il s'agit de *Place de l'équation* (1973). Ce film s'inscrit dans la série Relation pédagogique que produit l'organisme cinématographique québécois. Sans doute a-t-on sous-estimé la portée de ce court métrage à dimension sociale, qui n'a pas la prétention de cerner toutes les problématiques relatives au monde de l'éducation, ni de révolutionner l'art de la mise en scène, mais qui met en relief plusieurs lacunes propres au milieu scolaire québécois. Dans ce cas, bien que Groulx ne déconstruise pas sa narration comme il l'avait fait dans son film précédent, *24 heures ou plus...*, il reste fidèle à une grammaire empreinte d'une belle sobriété : l'utilisation opportune du noir et blanc, un bel équilibre touchant à la longueur des plans et la variation des cadrages, ainsi qu'une utilisation pondérée des mouvements de caméra font en sorte que l'esthétique met constamment en valeur le propos filmique. Sur le plan narratif, le film repose sur une opposition fondamentale entre deux conceptions pédagogiques incompatibles : celle consistant à traiter l'élève comme un être inférieur auquel on impose une discipline nécessaire à son apprentissage et celle consistant à le traiter comme un individu responsable avec lequel on peut établir un véritable dialogue qui s'avère profitable tant au professeur qu'au disciple. Deux enseignants de la

polyvalente La Magdaleine, Claude (l'autoritaire) et Diane (la conciliante), incarnent avec conviction ces conceptions antithétiques. Malgré la sécularisation du système scolaire québécois sous le premier gouvernement de Jean Lesage, les institutions éducationnelles obéissent à des règles particulièrement conservatrices, opposées au désir d'émancipation de l'enfant. Se servant adroitement – sans les dénaturer – des propos tenus par Diane, l'enseignante progressiste, le réalisateur montre au spectateur que l'on aurait tort de percevoir les phénomènes éducationnels comme étant isolés. Ils font partie de considérations philosophiques qui touchent à l'ensemble des valeurs de la société. Certes, il serait naïf de croire que des changements politiques majeurs pourront survenir au Québec, à court terme. Toutefois, Groulx entretient un optimisme modéré par rapport à l'évolution d'une société. Même si l'idéal révolutionnaire groulxien n'apparaît pas aussi fébrile que dans son film antérieur, le réalisateur croit qu'un éveil progressif des consciences pourra éventuellement améliorer le sort des élèves fréquentant les établissements scolaires. Cependant, il faudra attendre que des adolescents atteignent l'âge adulte et soient aptes à améliorer sensiblement la société dans laquelle ils vivent avant d'espérer des changements significatifs.

L'engagement sociopolitique peut parfois se révéler pernicieux lorsque l'on adopte une démarche artistique. Gilles Groulx l'apprend à ses dépens lorsqu'il réalise l'œuvre la plus décevante de sa filmographie : *Primera pregunta sobre la felicidad/Première question sur le bonheur* (1977). Je rappelle brièvement le contexte dans lequel Groulx a créé ce long métrage documentaire : après s'être entendu avec le nouveau commissaire et président de l'ONF, André Lamy, au sujet de la distribution de *24 heures ou plus…*, Groulx réintègre l'organisme fédéral et tourne une œuvre portant sur les conditions de vie

et la révolte des paysans de San Gertrudis, petite ville de l'État d'Oaxaca. Cette coproduction s'inscrit dans le cadre d'une importante collaboration cinématographique entre le Canada et le Mexique, qui traite des questions autochtones (1977-1980). Le fait que les protagonistes du film en aient rédigé le scénario explique en grande partie le caractère simpliste et manichéen de la narration. En effet, si les paysans de San Gertrudis sont des témoins, des intervenants tout à fait valables dans le contexte, ils ne sont pas férus de thématiques et d'esthétique cinématographiques. De plus, il apparaît tout à fait inopportun de permettre aux paysans de San Gertrudis d'être à la fois juge et partie de leur propre cause. Quant au réalisateur, on s'explique mal qu'il n'ait pas cherché davantage à intervenir par rapport au propos du film. Il en résulte une œuvre à thèse qui, en dépit de la justesse des revendications autochtones, n'est pas convaincante.

Sur le plan stylistique, il est difficile de voir en *Première question sur le bonheur* une œuvre groulxienne tant sa narration s'avère figée, voire académique. La photographie du film, en dépit de l'alternance des plans en noir et blanc et des plans en couleur, se révèle terne, tandis que son montage – supervisé, comme à l'habitude, par Groulx – reste très traditionnel. Cela s'explique par le fait que, de façon inusitée, Groulx assujettit sa mise en scène aux exigences d'un scénario unidimensionnel. Même les retours en arrière auxquels a recours le cinéaste pour fragmenter sa narration tombent à plat en raison de leur lourd didactisme. Déçu par le résultat de son travail, Groulx s'éloignera de la volonté de saisie totale du réel qui l'entoure en réalisant une œuvre éminemment fantaisiste: *Au pays de Zom* (1982). Malgré le fait que Groulx a construit plan par plan ce film, qui constitue un heureux croisement de comédie noire et de conte politico-philosophique, je mentionnerai que le réalisateur a eu soin de situer son intrigue dans le Montréal

désolé du début des années 1980. On peut donc affirmer que même l'œuvre la plus stylisée, la plus onirique de Gilles Groulx trouve ancrage dans une certaine forme de réalité.

Treize ans après la mort de Gilles Groulx et cinq lustres après la réalisation de son dernier film, que reste-t-il de son œuvre ? Un héritage artistique des plus fertiles, au moyen duquel différents cinéastes contestataires – et non les moindres – se sont habilement affirmés. Évidemment, si toutes les œuvres de Groulx ne sont pas d'un niveau égal, elles portent généralement la griffe de leur auteur. Dans le domaine du documentaire, comme dans celui de la fiction, on se souviendra surtout de la façon dont Gilles Groulx a ouvert la voie à un cinéma du regard, avec un goût prononcé de la vérité prise sur le vif en raison de son authenticité, et à un cinéma de la construction narrative, qui recrée le réel sans pour autant le trahir, en fonction de l'interprétation complexe qu'on doit lui donner. Comme Gilles Groulx compte des réussites dans ces deux tendances, il serait hasardeux de ma part d'en privilégier une par rapport à l'autre. Par ailleurs, il faut souligner que Groulx est l'un des réalisateurs qui ont décloisonné les genres cinématographiques en permettant à des éléments prosaïques de s'harmoniser avec des composantes éminemment poétiques, et vice-versa. Ainsi, il a considérablement renouvelé le documentaire. Dans cette perspective, on peut affirmer que des documentaristes comme Anne Claire Poirier, Sylvie Groulx, Richard Brouillette, Sylvain L'Espérance et plusieurs autres en ont retenu une salutaire leçon puisque le documentaire québécois d'aujourd'hui s'est brillamment affranchi des règles contraignantes du simple cinéma de reportage, qui demeure assujetti aux faits dont il traite. Du reste, les plus belles réussites du documentaire actuel sont souvent des œuvres qui, dans des mises en scènes originales, transcendent la banalité du réel

pour représenter « les choses qui sont derrière les choses », selon la célèbre formule prévertienne. Dans cette perspective, la voie de l'avenir, tant en documentaire qu'en fiction, se situe dans cet esprit de contestation des normes, dans cette audace formelle et thématique qui sont les caractéristiques du cinéma groulxien. En adoptant cette attitude, les créateurs contemporains pourront éviter de s'enliser dans le conformisme commercial et proposer au spectateur une méditation essentielle sur le cinéma. En vérité, on ne peut prétendre atteindre un certain idéal artistique sans passer par une révolte contre les valeurs dominantes, tant sociales qu'esthétiques. Voilà une constatation ambitieuse que Gilles Groulx, cinéaste insoumis, n'aurait sûrement pas désavouée !

Statut du documentariste dans l'espace public : le cinéma social à l'ONF

PAR MARION FROGER

Dans sa bible sur le cinéma direct au Québec, Gilles Marsolais oppose le cinéaste au citoyen en la personne du documentariste.[1] Cette opposition lui permet de prendre ses distances de la démarche des cinéastes engagés dans le programme onéfien Challenge for Change / Société nouvelle (1967-1980). La réussite esthétique du film semble limiter l'action sociale des cinéastes. Si l'on suit la logique de cette opposition, comme le fait Caroline Zéau dans un livre somme sur l'histoire de l'ONF, le documentariste doit renoncer à son statut de cinéaste pour faire œuvre de citoyen, à l'instar de Colin Low, qui affirma avoir oublié le cinéma pour la médiation politique et

1. À propos de *The Things I Cannot Change* (1967, Tanya Ballantyne), Gilles Marsolais explique : « Par-delà la délicatesse avec laquelle ils ont filmé la douleur et la détresse de cette famille, au point de nous donner la sensation de vivre avec elle, les cinéastes ont senti les limites de leur action, partagés entre le désir de sensibiliser le public à une certaine réalité et la nécessité de suggérer des moyens pratiques de changement à cette misère, sinon de s'impliquer : ils se sont sentis coincés entre leur statut de cinéastes et de citoyens », *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, p. 123.

sociale au moyen du film.[2] Le cinéaste pensait devoir abandonner toute finalité artistique pour se mettre au service des populations qu'il filmait ou des instances de gouvernement qui le commanditaient. Il pensait devoir le faire pour obtenir une crédibilité auprès des populations et des commanditaires. Il s'agit d'un problème de crédibilité et de légitimité, plutôt que d'esthétique et d'efficacité. Nul ne contestera à Colin Low et consorts un art consommé du filmage et du montage, guidé par une sensibilité toute cinématographique aux visages, aux situations et aux paysages.[3] Mais la question est plutôt : « Comment se faire entendre et donner une valeur d'intérêt public aux films ? »

La question que soulève une telle opposition de statut recouvre donc un problème d'inscription dans l'espace public du documentaire engagé. Dans les études en sciences de la communication et de l'information, on distingue un espace public médiatique, homogène et fortement structuré par ses instances de discours autorisées, et des espaces alternatifs bâtis sur des transactions de type communautaire. Pour s'inscrire dans ces espaces, et jouer un rôle dans le débat public, le documentariste doit avoir un statut qui l'autorise à prendre la parole et qui décide de la portée de cette prise de parole. C'est aussi ce statut qui légitime la forme filmique elle-même comme mode d'intervention parmi les autres formes de discours. À quel titre le documentariste intervient-il et comment son travail d'auteur ou d'artiste interfère-t-il avec la légitimation de son discours ? L'espace public, et donc les

2. Il parlait alors de la série qu'il consacra à Fogo Island en 1967 et qui lança le programme Challenge for Change.

3. Notamment dans le court métrage *The Children of Fogo Island* (1967), où Colin Low exprime sa sensibilité de cinéaste lorsqu'il rassemble tous les rushes d'enfants de l'île et les monte en séquences autonomes dans un petit court métrage sans parole.

modalités d'inscription du documentaire en lui, ont évolué avec la société et le paysage médiatique. L'exemple québécois est particulièrement éclairant de ce point de vue. C'est donc cette double histoire des formes de cet espace et des formes du documentaire engagé au Québec que j'aimerais présenter ici, à travers l'histoire des légitimités gagnées par le documentariste. On s'apercevra alors que les choses sont plus complexes pour le cinéma engagé que ne le laisse croire l'opposition évoquée ci-dessus entre deux types de position (cinéaste ou citoyen) et que le cinéaste est souvent nécessaire à l'intervention citoyenne du documentariste.

Le cinéaste en auteur dans l'espace public

Pour avoir droit au chapitre dans l'espace public, il faut y être « autorisé » : ce qui signifie que l'auteur est moins celui qui réalise le film que celui dont la parole est légitimée. Cette parole légitimée, l'ONF croyait la détenir pour lui-même, dans le cadre strict de sa mission publique, qui était d'offrir aux Canadiens un mode de représentation audiovisuel qui leur appartienne. C'est pourquoi l'Office s'obligeait à produire des documentaires de « haute tenue morale, intellectuelle et cinématographique[4] » qui renvoyaient aux Canadiens une image maîtrisée de leur discours sur eux-mêmes et de leur vision collective des choses. L'Office faisait en fait de ses standards de qualité sa *signature*. Il ne produisait pas les films de Gilles Groulx, de Gilles Carle, de Clément Perron, de

4. Paul Larose résume ainsi la conception onéfienne du cinéma, dans un article paru dans le journal syndical de l'Office : « À l'ONF, comme ailleurs, il y avait jadis un certain cinéma qui allait de soi. On ne reprochait jamais à un long métrage de fiction de divertir. Et depuis toujours, on produisait sans discussion des films documentaires objectifs, sérieux, positifs, de haute tenue morale, intellectuelle et cinématographique », *Corridor*, nº 4, avril 1973, p. 4.

Jacques Godbout, il produisait *ses* propres films[5]. L'institution comme auteur collectif devait veiller à ce qu'aucun individu n'usurpe ce statut pour lui-même. Au début des années 1960, l'ONF était donc réfractaire à l'« autonomisation » du documentariste en auteur. Les cinéastes n'avaient pas le contrôle final sur le montage de leur film ; leur film ne leur appartenait pas ; ils n'avaient aucun droit d'auteur sur eux[6].

Cette signature onéfienne ne pouvait supporter les marques d'auteur qui mettaient en cause la règle de l'objectivité qui assure la représentativité de l'institution. Certes, Grierson, fondateur de l'Office, avait évoqué la nécessité d'avoir un point de vue créatif sur la réalité. Mais ce point de vue créatif devait se garder de tout parti pris, puisqu'il devait pouvoir être reconnu par tous les citoyens comme pouvant être le leur. À l'ONF, l'absence de marqueurs énonciatifs – qui renvoient à un auteur singulier – était donc érigée en norme de production. On surveillait le contenu idéologique des films, certes. Mais on était plus vigilant encore lorsqu'il s'agissait de repérer une *position d'auteur*. C'est pourquoi ce fut moins la critique sociale ou politique qui était proscrite que l'ostentation de l'engagement militant. Or le point de vue

5. Paul Larose, toujours dans l'article précédemment cité, rappelle que « [les] films sont diffusés en tant que productions de l'Office national du film du Canada par les cinémathèques fédérales, provinciales et par les ambassades. On conçoit dès lors l'inconvenance qu'il peut y avoir à diffuser par l'intermédiaire de ces réseaux *Cap d'espoir, On est au coton* ou *24 heures ou plus...* » Il sera question plus loin de la manière dont l'ONF va concevoir son intervention dans l'espace public – de la neutralité d'un institut de documentation à la défense de la libre expression comme mission politique propre d'une institution publique.

6. On se souviendra que ce sont précisément pour ces raisons que Richard Desjardins refusa de signer son contrat de production à l'ONF, pour *L'erreur boréale* (1999). Il estimait que les termes de ce contrat n'étaient pas compatibles avec son statut d'auteur – gagné par ailleurs dans le milieu de la chanson québécoise. L'ONF, conscient de son intérêt à produire du cinéma d'auteur, céda ses droits à une compagnie de production coopérative qui assuma finalement la production du film. Le litige portait justement sur le contrôle du montage et le libre usage des images du film par l'ONF.

créatif et la position d'auteur revêtaient, pour les cinéastes, un tout autre sens : ils faisaient d'eux des citoyens jouissant de leur liberté d'expression ; qu'un tel point de vue puisse s'exprimer, qu'une telle position puisse exister, c'est ce que devaient garantir les institutions publiques – au premier rang desquelles l'ONF. Les documentaristes cherchaient à se positionner comme auteurs, précisément parce qu'ils estimaient que cette position faisait d'eux des citoyens, à l'opinion peut-être minoritaire[7], mais qui, en tant qu'exprimée, renforçait le droit et la liberté de tous les autres.

C'est cette contradiction qui apparaîtra, au tournant des années 1970, lors de la crise provoquée par le geste de censure de Sydney Newman, commissaire général à la cinématographie, à l'égard d'*On est au coton* de Denys Arcand, de *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx et de *Cap d'espoir* de Jacques Leduc[8].

Cette crise fut un tournant pour l'ONF. Elle révéla la force du positionnement de l'Office dans l'espace public

7. En 1964, échaudé par une expérience d'ingérence de la direction de l'ONF sur *Normétal*, court métrage documentaire sur une petite ville minière du même nom, Gilles Groulx écrit : « Il y a entre l'ONF, organisme de l'État fédéral, et ses rapports avec le cinéma et ses cinéastes, une contradiction profonde dont tôt ou tard il fera les frais [...] Car si cet organisme ne veut pas devenir un simple instrument de propagande fédéraliste, il devra souscrire honnêtement et à brève échéance à une politique d'auteurs de films et avoir la force de supporter la liberté d'expression dans tous ses droits ». Gilles Groulx, « 28 minutes, 25 secondes », *Parti pris*, nº 7, avril 1964, p. 24.

8. Ce geste de censure s'inscrit dans le contexte de la Crise d'octobre. Le FLQ avait enlevé et mis à mort Pierre Laporte, alors ministre du Travail du gouvernement provincial de Robert Bourassa. Pendant la crise, Robert Bourassa et Jean Drapeau – maire de Montréal – avaient sollicité l'aide du gouvernement fédéral et Pierre Elliott Trudeau – premier ministre du Canada – n'avait pas tardé à réagir. Le 16 octobre, il proclamait la Loi sur les mesures de guerre et faisait envoyer l'armée à Montréal pour assurer la protection des quartiers riches et des édifices gouvernementaux. Bilan de l'opération : une restriction sans précédent des libertés civiles qui permit l'arrestation sans motif valable sinon un délit d'opinion – nationaliste ou socialiste – de près de 460 personnes. Le geste de Newman s'inscrivit dans la lignée de cette atteinte à la liberté d'opinion et d'expression et fut dénoncé comme tel.

canadien et l'audience nouvelle que les cinéastes avaient acquise par leur rattachement institutionnel[9]. Quand Sydney Newman censure *24 heures ou plus...*, il croit censurer une opinion séditieuse qui ne saurait émaner d'un organisme gouvernemental. Pour la presse de l'époque, il censure plutôt des citoyens qui ont fait œuvre de leur opinion, et qui sont dans leur droit de le faire. L'ONF se retrouva en porte-à-faux, écartelé entre deux positions : celle d'une institution de production cinématographique représentant l'ensemble des Canadiens et celle d'une institution de défense du droit démocratique individuel intervenant dans le débat public. En temps de crise institutionnelle – comme ce fut le cas en octobre 1970 par la proclamation de la Loi sur les mesures de guerre –, la contradiction éclata. L'ONF n'était pas prêt à assumer un rôle dans le débat public, parce qu'il était incapable de donner un statut clair aux cinéastes documentaristes qui œuvraient en son sein et qui se mêlaient de plus en plus des affaires publiques. La question se posera à plusieurs reprises au cours de son histoire, avec, chaque fois, des réponses différentes : quel rôle l'ONF doit-il jouer pour permettre l'expression de qui, au nom de qui et pourquoi ?

Le cinéaste en artiste dans l'espace public

Ce qu'ont bien compris les cinéastes d'alors est que l'espace public, dans une démocratie, a pour rôle de fournir à la communauté l'occasion de s'éprouver comme sujet collectif dans la *discussion* opposant des points de vue différents. Cette discussion nécessite donc l'intervention d'*acteurs* qui sont les représentants légitimes des instances de pouvoir qu'une société accepte de se donner ou qu'un certain dispositif

9. Leur rattachement institutionnel leur offrait en effet des moyens et une visibilité peu communs pour ce genre de films.

médiatique a réussi à imposer. Mais le documentariste peut-il se poser en acteur légitime de cette discussion ? Rien n'est moins sûr en fait si l'on en croit les études en sociologie de la communication. On observe en effet cinq types d'acteur participant au débat public : 1) les profanes, qui interviennent dans les talk-shows et témoignent de réalités vécues ; ou encore, les groupes de contestation qui organisent des micro-mobilisations à l'égard d'une cause commune ; 2) les experts, dont le discours scientifique est une garantie de rigueur et d'objectivité ; 3) les intellectuels, porte-parole de l'universel ; 4) les hommes politiques, qui ont une position fragile et subissent le discrédit qui frappe les appareils politiques ; 5) les notables ou personnalités qui comptent pour leur parcours, leur position sociale ou leur action remarquable. Pour endosser un rôle d'acteur dans l'espace public, les documentaristes doivent emprunter un des cinq statuts proposés : par exemple, se faire porte-parole des profanes, se poser en intellectuels ou mettre en avant leur notoriété. Le documentariste a aussi comme ressource la stratégie du caméléon qui consiste, grâce au montage, à épouser, à contrecarrer ou à utiliser les opinions exprimées dans ses films par les profanes, les experts, les intellectuels, les hommes politiques ou les notables. À se positionner comme spectateur, donc, plutôt que comme acteur et à transformer sa manière de rendre un débat en opinion personnelle.

Or on observe que, durant les années 1980, le documentariste se présente souvent comme un artiste – afin de mieux se distinguer du journaliste – et veut obtenir une légitimité comme tel dans l'espace public. Mais son « art » de fabriquer et de monter des images et des sons lui cause du tort, car la reconnaissance artistique du documentariste aura pour corollaire l'amoindrissement de son rôle dans le débat public :

plus son œuvre sera considérée comme de l'art, moins son propos aura de « poids ». On ne cherchera pas à le contester, on louera plutôt la sensibilité derrière l'opinion, le travail formel derrière le propos, etc. Dès que son intervention prétendra prendre part à la discussion, alors cette même sensibilité et ce même travail formel deviendront des handicaps, des facteurs qui rendent confus le discours ou qui le lestent d'une intention rhétorique suspecte. Tout au plus pourra-t-on lui reconnaître une fonction de « scandale », qui le renvoie à sa première fonction : l'artiste provoque le débat, mais ne le mène pas. Or cette fonction – qui « autorise » la chanson à texte, le film de fiction ou le roman engagé sous le couvert de la liberté d'expression – ôte à cette expression tout poids politique réel, rend précaire la fonction sociale du travail du cinéaste engagé.

Cependant, les documentaristes qui se coltinent la réalité ont de plus en plus conscience que leur rôle dépasse celui de la simple provocation : ils doivent maintenir dans l'espace public la pluralité des points de vue, représenter ce qui est habituellement ignoré et user d'art pour combattre les habitus, les catégories et les idéologèmes qui caractérisent les discours dominants. Pour ce faire, quelle stratégie adopter ? Il leur faut légitimer la prétention au vrai du documentaire, et d'abord vis-à-vis des autres prétendants – comme dirait Platon – avec lesquels ils sont en concurrence directe, les journalistes d'une part, les scientifiques d'autre part. François Niney[10] a bien perçu que pour s'imposer dans le débat public, le documentaire doit adopter une position de légitimité qui le place *du côté des forces du doute et de la critique* de notre conception même de la vérité. Or c'est en tant qu'artiste,

10. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

à travers sa « vision » propre, qu'il participe à la construction d'un perspectivisme seul capable de rendre compte de la réalité comme coexistence et covalence de mondes multiples, et de vérités multiples, plutôt que comme monde objectif universellement connaissable et aux vérités uniques.

Mais pour que la légitimité du documentariste soit reconnue, le débat public doit aussi évoluer : il faut que le scientifique accepte à son tour de soumettre la vérité scientifique au débat et non aux seuls critères logiques de l'argumentation ou aux critères de validation des protocoles méthodologiques. C'est en effet le cheval de bataille actuel d'un Edgar Morin – qui s'est commis dans le cinéma-vérité avec Jean Rouch et Michel Brault – et qui milite pour une transformation de l'espace public au nom de l'implication actuelle des technosciences dans le devenir politique – social et écologique – de l'humanité. On comprend dès lors que la question du statut du documentariste dans l'espace public ouvre plus largement sur celle de la pertinence et de l'efficacité du débat public dans le monde moderne.

Le cinéaste met donc un regard d'artiste au service d'une parole critique, dans un espace public soumis aux nouvelles alliances des pouvoirs médiatiques – politiques et économiques – autrement dénommées « convergence des médias ». La démarche documentaire, qui emprunte à la poétique cinématographique comme à l'expérience vive du monde, sera renforcée dans un contexte qui conteste à la science et aux autorités politiques qui s'en réclament le monopole du discours vrai. C'est exactement le positionnement qu'adopte Richard Desjardins dans son film *L'erreur boréale*, qui, en 1999, a imposé un débat public sur l'exploitation forestière avec un écho médiatique et un impact politique sans précédent.

Soulignons pour finir que le rôle des documentaristes dans l'espace public a une influence sur l'économie discursive de leurs films. On note, notamment dans *L'erreur boréale*: 1) une tendance à présenter les artistes – toutes catégories confondues – en porte-parole légitimes du peuple, au détriment de ses représentants élus; 2) une confrontation des expertises scientifiques entre les scientifiques impliqués dans les politiques gouvernementales et les programmes industriels et ceux qui dénoncent la validité scientifique de leurs rapports; 3) une contestation de l'efficience démocratique de l'espace public devenu espace publicitaire pour des entreprises médiatiques soumises aux lois du commerce et des pouvoirs industriels qui y font des représentations[11]. Cette « tendance » n'est pas propre au cinéma onéfien, même si son impact est spectaculaire[12]: c'est aussi la tendance du cinéma documentaire impliqué dans les luttes altermondialistes, mais qui ne bénéficient ni d'un soutien institutionnel comparable, ni d'une telle chambre d'écho sociétale. Cependant, à cette légitimation du cinéaste en auteur et citoyen, l'ONF rajoute une touche qui distingue le documentaire canadien du point de vue de ses stratégies d'inscription sociale. La carte de la proximité communautaire est jouée à travers la valorisation de la personne dans le cinéaste.

---

11. On retrouve cette analyse chez les sociologues : en se fondant sur un article de Bernard Miege (« L'espace public : perpétué, élargi, fragmenté », dans Isabelle Paillant (sous la direction de), *L'espace public et l'emprise de la communication*, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 163-175), Rémy Rieffel affirme que l'espace public est tiraillé entre différents modèles qui se superposent: presse d'opinion, presse commerciale, télévision de masse, relations publiques généralisées. « L'espace public serait constitué, à l'aube du XXIe siècle, d'un ensemble de dispositifs communicationnels gérés par des médiateurs (journalistes), des chefs d'entreprises, des responsables de communication, échappant peu à peu au contrôle du grand public. L'asymétrie serait d'autant plus forte entre décideurs et citoyens puisque l'échange des arguments est maîtrisé par les détenteurs de médias et des outils de communication », *Sociologie des médias*, Paris, Ellipses, 2001, p. 23.

12. L'implication d'une figure comme Richard Desjardins n'y est certes pas pour rien.

Le documentariste en personne dans l'espace public

Ces dernières années, les sociologues se sont entendus pour diagnostiquer un délabrement du débat public qui se joue sur les scènes médiatiques en raison du rôle des médias dans la formation et l'expression des opinions : l'émotionnel prime sur le rationnel ; les positions de pouvoir priment sur la rigueur de l'argumentation ; l'expertise dogmatique prime sur la validation critique des hypothèses. Cette situation entraîne une fragilisation de la démocratie qui inquiète. Les attentats du 11 septembre 2001 ont renforcé cette inquiétude. Dans ce nouveau contexte historique de « défense de la démocratie », les documentaristes endossèrent une nouvelle mission : il fallait, selon le nouveau commissaire à la cinématographie Jacques Bensimon[13], réinventer : 1) le lien social ; 2) la citoyenneté ou participation ; 3) la mobilisation ou adhésion. C'est sur ces thèmes que l'ONF défendra ses couleurs, dans ses différents plans stratégiques et énoncés de mission[14], et sur toutes les tribunes que l'on offre à Jacques Bensimon, comme celle du Chicago Humanities Festival[15], le 9 novembre 2002 :

> Et il est permis de dire que nous remodelons l'ONF pour le XXIe siècle. Ce qui sous-entend que près de 80 p. 100 de la production de l'Office portera sur les grands enjeux sociaux. Depuis le 11 septembre, le discours social se parsème de questions élémentaires. Comment vivrons-nous tous ensemble sur cette planète ? Comment trouver l'harmonie, élever le niveau de vie et favoriser la merveilleuse diversité de cultures et de modes de vie ? Comment aider nos concitoyens et concitoyennes, comment aider les citoyens et citoyennes du monde à mieux gérer ces grandes questions qui nous interpellent tous et toutes ?

13. Commissaire francophone, de 2001 à 2007.

14. Ces textes sont publiés sur le site de l'ONF.

15. Le Chicago Humanities Festival organisa cette année-là une rétrospective de films produits par l'ONF.

> [...] Avec notre plan stratégique de janvier 2002, nous nous orientons sur la recréation d'un milieu qui alliera de nouveau cinéma et enjeux sociaux – notre programme de production portera à 80 p. 100 sur ces questions. Et nous songeons actuellement à réintroduire un programme fondé sur *Société nouvelle*, grâce auquel les communautés seraient partie intégrante du processus cinématographique[16].

Une dernière construction de statut – ou plutôt en l'occurrence de stature – du documentariste va avoir lieu, dans un espace public qu'on tente de réinventer grâce aux NTIC : l'ONF mettra sur pied en 2003 un nouveau programme de production et de diffusion intitulé *Parole citoyenne*. Dans le site éponyme, actuellement en opération, tout est mis en œuvre pour construire la « personne » du documentariste, autour des relations que le documentariste noue avec les personnes qu'il filme et qui témoignent pour lui de sa valeur humaine, ou autour de son projet personnel, son aventure dont il a charge de témoigner en utilisant diverses sources documentaires. Sur le site, l'hypertexte permet de multiplier les sources de documentation sur le tournage et le montage par des journaux de bord, des interviews ou des *making of*, ou encore au moyen des blogs des documentaristes eux-mêmes, qui sont présentés non comme des professionnels de l'image, mais avant tout comme des personnes impliquées dans leur milieu, des explorateurs infatigables ou encore des gens aux choix de vie militants qui ont su simplement utiliser les ressources de l'audiovisuel et celles d'Internet pour faire avancer les causes auxquelles ils croient. Les qualités des cinéastes ne sont cependant pas mises en retrait, mais présentées autrement. Ainsi, gagner la confiance d'autrui n'apparaît pas comme une technique professionnelle mais comme une qualité

16. Le texte complet est disponible sur le site de l'ONF.

relationnelle qui ne doit pas être uniquement au service du film, mais au service de l'histoire que le film initie entre des personnes, et dont au final, il va profiter[17], comme le corps social lui-même qui y gagne de nouveaux réseaux de solidarité. L'enjeu n'est pas anodin. Le cinéma documentaire onéfien ne s'est-il pas déjà présenté comme un acte de médiation qui noue du lien social en composant la communauté de ceux qui œuvrent au film ? Ce fut en effet une des démarches les plus significatives du groupe de recherche sociale, composé de Fernand Dansereau, de Maurice Bulbulian, de Michel Régnier et d'Hortense Roy, dont les travaux se prolongèrent dans les séries *Société nouvelle* et *En tant que femmes*. C'est d'ailleurs précisément dans cette lignée que s'est inscrit le projet *Parole citoyenne* :

> Par le truchement du cinéma, l'Office national du film du Canada a toujours eu comme préoccupation de permettre aux Canadiens et aux Canadiennes d'intervenir directement sur les enjeux de leur communauté respective. Le cinéma socialement engagé est inscrit dans les gènes de l'ONF. Le site Parole citoyenne se situe dans la parfaite lignée du programme *Société Nouvelle / Challenge for Change* des années 70 et 80 (sic), qui a su traduire en images et en gestes concrets toute la pertinence d'un cinéma comme outil

17. On peut voir en Pierre Perrault un initiateur de cette démarche à condition de ne pas figer dans une opposition stérile l'acte cinématographique – comme pratique artistique – et l'expérience sociale. Le discours de Pierre Perrault fut souvent mal interprété de ce point de vue. Caroline Zéau, par exemple, fige l'opposition en expliquant que le projet politique du Québécois s'opposait à l'œuvre du cinéaste, comme si Pierre Perrault avait investi le cinéma précisément pour ne plus faire œuvre de poète : « Accepter de faire du cinéma aurait fait obstacle à ce lien qu'il lui fallait construire. » (*L'Office national du film et le cinéma canadien – 1939 /2003. Éloge de la frugalité*, Peter Lang, Bruxelles, 2006). Je crois au contraire que Perrault a tenté de mettre la fabrication de liens au cœur d'une démarche proprement cinématographique et source d'une nouvelle expérience esthétique. Il voulait renouveler le cinéma en misant sur la transcription du vécu – et non pas abolir le cinéma dans la trace de l'expérience. Cf. ma thèse de doctorat *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone de l'Office national du film du Canada*, Université de Paris I / Université de Montréal, septembre 2006.

de transformation sociale et communautaire. Et aujourd'hui, les nouvelles technologies permettent à l'ONF de se réapproprier l'espace public[18].

Il est utile ici de souligner l'emploi du terme « communauté respective ». Cet emploi signifie qu'on tente non plus de travailler à un niveau national, mais local ; et surtout, que la médiation ne sera plus institutionnelle, mais à l'initiative des personnes, pour le bien-être d'autres personnes. L'ONF tente donc de s'implanter dans ce que les sociologues nomment des espaces publics alternatifs déjà évoqués en introduction de cet article, bâtis sur des transactions de type communautaire, dans des milieux réels (de travail, de voisinage, d'association ou de loisirs) que le documentaire permet d'explorer. On mise alors sur l'exemplarité des actions individuelles, sur leur capacité à produire des structures alternatives d'organisation et de décision collective, dans des communautés restreintes. Du côté du spectateur extérieur, on table sur l'impact moral des actes individuels que posent à la fois les personnes filmées et les cinéastes engagés dans des formes de résistance cinématographique à la professionnalisation, sans abdiquer pour autant leur savoir-faire et leur compétence. Ce savoir et cette compétence apparaissent alors comme des valeurs détournées du marché du travail pour entrer dans un tout autre circuit économique, dit solidaire, fonctionnant sur le don et l'échange. On comprend dès lors que l'inventivité du documentariste engagé se situe aussi au niveau de ses propres stratégies de survie économique, qu'il multiplie les sources de financement ou qu'il mette sur pied des structures de production capables de rejoindre ou de créer de nouveaux

18. Extrait du site Parole citoyenne consulté le 20 juillet 2007. http://citoyen.onf.ca/onf/info?spid=1

circuits de diffusion pour ses films. Sur ce point, les initiatives institutionnelles de diffusion et de relais, comme celle qu'a mise en place l'ONF, sont à souligner.

Reste que cette initiative de l'ONF, qui renouvelle sa légitimité institutionnelle du côté de la défense de la démocratie, soulève un nouveau paradoxe : celui de son effacement, derrière notamment des forums qui ne l'engagent pas et des personnalités de cinéastes indépendants (par exemple, le site présente indifféremment des portraits de cinéastes engagés, qu'ils œuvrent ou non au sein de l'ONF, ainsi que nombre de films produits en dehors de l'ONF). Pourtant, sa présence est formellement bien marquée par le singulier utilisé pour le patronyme du site, alors qu'on attendait le pluriel : une nouvelle agora publique – c'est ainsi que l'ONF présente son projet – n'appelle-t-elle pas une pluralité de paroles citoyennes ? En fait, l'ONF ne prétend plus jouer un rôle d'acteur incarnant la parole citoyenne, mais tente de contrôler, dans l'espace virtuel du Web, un territoire structuré d'exercice de citoyenneté pour les documentaristes dont la parole est singularisée au maximum, mais est aussi formalisée par une interface commune qui facilite la navigation sur le site (un projet documentaire ne peut plus s'envisager sans ses compléments d'information ; il doit aussi supporter le découpage en séquences courtes ; ses effets reposent davantage sur le discours que sur l'image, réduite au plus strict minimum sur les miniécrans du Web). Ce serait le prix à payer pour obtenir une visibilité sur la carte médiatique contemporaine. Mais cette visibilité suffit-elle à faire des documentaristes des acteurs de l'espace public ? Ils ont étoffé leur statut, gagné en légitimité, mais un problème majeur demeure : cette niche de citoyenneté est-elle ouverte sur d'autres scènes de débat dans d'autres milieux ? Il n'est pas sûr que l'ONF ait réussi à pallier

le risque de cloisonnement du débat public et de l'action collective, même si le documentaire se présente justement comme un passeur entre les milieux. Il émerge sur le Web, et le Web est une vaste mer de messages en bouteille, que chacun suit du regard avec anxiété, depuis son île.

Dans les années 1960, l'Office national du film est un intervenant essentiel de l'espace public canadien. Mais son rôle y est ambigu : il est un « média » d'État qui défend son devoir d'objectivité mais qui abrite en même temps des cinéastes revendiquant une liberté d'expression à l'ONF au nom de la défense de la démocratie et de la protection de son espace public. Dans les années qui suivront, l'ambiguïté éclatera en contradiction. On prendra conscience de l'idéologie de l'objectivité qui dissimule en fait des mécanismes de contrôle de l'opinion, et donc de pouvoir. On cherchera à renforcer l'autonomie du cinéaste du côté de la pratique artistique ; on révisera le rôle institutionnel de l'ONF ; on exploitera les ressources des nouvelles technologies de la communication pour réinventer l'intervention citoyenne du documentariste. Mais la précarité de l'intervention documentaire demeurera en raison de la vulnérabilité d'un espace public face aux luttes de pouvoir dont les médias sont les enjeux, et du statut incertain du documentariste dans cet espace. Journaliste, artiste, auteur ; le citoyen qu'il construit dans ses films ne fait pas que s'exprimer pour une cause qu'il croit juste : chacune de ses interventions construit aussi l'espace dans lequel celle-ci a une légitimité. C'est ce double mouvement qui fait de l'engagement, au-delà des causes défendues, la création continue mais fragile de notre monde commun.

Le cinéma documentaire des femmes : par choix ou par dépit ?

PAR MARIE-JULIE GARNEAU

Depuis la fin des beaux jours du mouvement des femmes au Québec, les « films ou sujets féministes » cadrent rarement avec l'orientation générale de ce nouveau type de cinéma populaire dont s'enorgueillissent nos institutions culturelles. Plutôt que de permettre à une cinéaste de métier d'exprimer sa vision d'auteure dans laquelle tant de femmes et d'hommes pourraient se reconnaître et qu'ils voudraient assumer, on préfère laisser la chance à des valeurs sûres masculines ou, nouvelle vogue oblige, à des acteurs de premier plan de réaliser leur premier film à coups de testostérone et de millions.

Car, qu'on se le tienne pour dit, sauf exception, notre cinéma est désormais une industrie qui cherche au mieux le profit sinon la rentabilité à tout prix : fini le risque, fini l'imaginaire, fini l'onirisme, finie la politique, finie la différence,

finie la réflexion. Il s'est transformé en un divertissement qui se veut accessible au plus grand nombre possible, ce qui donne le cinéma populaire que l'on connaît, avec ses héros, ses stars, ses scénarios prédigérés, ses succès assurés au box-office ; et on prétend ainsi répondre aux besoins et exigences du public québécois. Encore faudrait-il qu'on laisse à ce public la liberté et la possibilité de choisir. Encore faudrait-il que les femmes soient considérées comme faisant partie intégrante de ce public, ce qui ne semble pas toujours être le cas si l'on se fie aux projets qui sont acceptés chaque année par la SODEC et Téléfilm Canada : la série de films *Les boys,* de même que *Bon cop, bad cop* et *Nitro,* récemment sortis sur nos écrans, sont de bons exemples du phallocentrisme qui règne en maître dans nos salles de cinéma.

Fort heureusement et dans la mouvance inverse, on remarque un nouvel essor du cinéma documentaire engagé depuis quelques années au Québec, celui-là même qui avait fait les beaux jours de notre cinématographie nationale dans les années soixante et soixante-dix. Caractérisé par une volonté de mettre en images la réalité et le quotidien des individus, de faire réagir et réfléchir le public, de lui donner la possibilité de prendre position et d'agir concrètement dans son milieu et plus largement, dans le monde dans lequel il vit, le documentaire a toujours été le genre filmique le plus investi par les femmes cinéastes ; elles ont donc une bonne raison de se réjouir de ce soudain engouement du public pour ce type de production. Mais pourquoi s'y retrouvent-elles en si grand nombre ? Est-ce par choix ou par dépit ?

Un constat purement technique, toutefois loin d'être à leur avantage, peut amener une première forme d'explication :

réaliser un documentaire nécessite une équipe réduite, moins de matériel et un budget moins important qu'un long métrage de fiction. Poussées et encouragées dans cette voie par les producteurs qui voulaient éviter de trop gros risques financiers, les femmes ont donc adapté leur façon de tourner aux difficultés liées à la production au féminin.

Néanmoins, certaines réalisatrices y ont aussi incontestablement trouvé leur compte. Fortes de la montée du mouvement féministe dans les années soixante, les premières femmes cinéastes ont vu dans le cinéma une occasion de se réapproprier leur image en tant que sujet pensant, critique et autonome. Les documentaires des femmes réalisés au Québec durant cette période ont donné énormément de visibilité au mouvement féministe québécois, les thèmes qu'ils abordaient et les revendications féministes étant souvent intimement liés. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que ce cinéma ait été coloré d'une teinte féministe certaine, puisque ces films sont des traces des combats menés par les femmes au quotidien contre un système qui tendait, et tend toujours dans certains milieux, à leur mettre des bâtons dans les roues.

Le documentaire étant un mode d'expression permettant la revendication et la prise de position, elles ont été nombreuses à le choisir pour dénoncer leurs conditions d'existence et aborder les problèmes de la condition féminine. En rejetant l'hétéronormativité présente dans le cinéma traditionnel et les codes patriarcaux qui s'y rapportent, ces cinéastes visaient une transformation globale des rapports entre les sexes dans un contexte social où les femmes n'avaient jamais été autre chose que les subordonnées des hommes. On n'a qu'à penser aux œuvres d'Anne Claire Poirier, de Mireille Dansereau ou de Marquise Lepage, dans lesquelles la volonté commune d'utiliser le

septième art comme un outil de prise de conscience pour les femmes et les hommes est perceptible, que ce soit dans l'histoire de la servitude des femmes au Québec (*Les filles du Roy,* Poirier, 1974), à travers la tyrannie de l'image et du corps parfait (*Les seins dans la tête,* Dansereau, 1994) ou encore l'illustration du traitement particulier réservé aux petites filles dans le monde (*Des marelles et des petites filles,* Lepage, 1999).

Illustrant ce qui unit les femmes cinéastes à la cause féministe, Anne Claire Poirier écrira même dans sa notice biographique de l'Office national du film : « Mon cinéma est politique, engagé dans le mouvement de libération le plus important de notre époque. Mais quels que soient les sujets que j'aborderai, que je parle de vieillissement, d'amour ou de guerre, mon cinéma sera toujours au féminin. » Comme quoi, pour celle qui fut l'initiatrice de la série de films *En tant que femmes* à l'ONF, cinéma et féminisme s'avèrent tout à fait compatibles, dans la mesure où les femmes commencent à peine à se regrouper et à unir leurs forces pour atteindre des objectifs aussi fondamentaux que le respect, la dignité humaine, la reconnaissance, l'égalité, etc.

Les femmes dans l'industrie cinématographique : un problème de discrimination

De nos jours, malgré la présence de quelques femmes dans nos institutions de financement et à la production, malgré la croyance populaire selon laquelle la société québécoise aurait atteint un semblant d'équité entre les sexes, et ce, dans tous les domaines, les données statistiques sont on ne peut plus claires à ce sujet et les témoignages de femmes cinéastes confirment cet état des choses : comme dans la plupart des autres sphères traditionnellement réservées aux hommes, les femmes ont trop de retard à rattraper sur leurs confrères masculins pour

qu'on puisse parler d'une réelle équité en ce qui a trait à la possibilité de se raconter dans l'espace public en tant que collectivité. En ce sens, une étude menée par le professeur Jean-Guy Lacroix, datant des années 1990, affirmait que les femmes cinéastes étaient discriminées dès le départ sur la base de leur sexe, démontrant par le fait même que l'industrie cinématographique était un monde dominé et contrôlé par les hommes. [1]

Plusieurs facteurs, qu'il s'agisse du prestige, de la confiance, de la reconnaissance, de la nature et de la légitimité des œuvres des créateurs des deux sexes, peuvent expliquer l'écart qui persiste entre la position des hommes et celles des femmes cinéastes. Celles-ci seraient davantage isolées et confinées à certains types de projets, plus rares aux postes de pouvoir et dans les conseils d'administration, contraintes de se débrouiller avec des budgets dérisoires et une diffusion moindre ; la non-valorisation des succès des réalisatrices par l'industrie, les critiques et le public freinerait également la constitution de modèles féminins qui permettraient à plusieurs femmes de se lancer dans la profession. C'est donc principalement le manque de reconnaissance de leur capacité à gérer un budget, à diriger une équipe, à orchestrer seules toutes les étapes de la réalisation d'un film, mais aussi de la valeur de leur travail et des thèmes qu'elles tentent d'aborder qui force bien souvent les femmes auteures à abandonner leur projet avant même d'avoir pu crier : « On tourne ! »

Dans l'industrie cinématographique, les effets négatifs sur les femmes résultant de cette différenciation de sexe sont

1. Jean-Guy Lacroix, *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*, VLB Éditeur, Montréal, 1992, 228 pages.

nombreux. « Les femmes constituent un groupe social qui, comme tout groupe social particulier, connaît des conditions spécifiques d'existence. Lorsque les réalisatrices interrogées disent que leur univers est différent, elles attestent, en tant que membres d'un groupe social particulier, du caractère spécifique de leurs conditions d'existence, d'entrée sur le marché du travail et de pratique de leur métier. » [2] La difficulté de se faire reconnaître vient du fait qu'elles sont différentes, que leur vécu est différent et qu'elles l'expriment différemment. « On ne leur reconnaît pas de pertinence et de valeur, on ne s'intéresse pas à leur réalité sociale. Il s'agit donc d'une normalité qui ne les contient pas [...] On refuse d'admettre que des réalisatrices et des œuvres de femmes puissent aussi être exemplaires. » [3]

Ce qu'elles proposent comme vision affronte ainsi l'incompréhension et la résistance de la majorité masculine dans la profession, mais aussi du public, puisque celui-ci n'a pas l'habitude de voir des univers différents : les modèles sont généralement des hommes et c'est à eux qu'on se réfère, tout naturellement. Françoise Audé, faisant référence au cinéma français, a écrit que le sentiment de « supériorité obsessionnelle » présent dans le cinéma des hommes « donne lieu à des créations infirmes » parce qu'il les rend « incapables de concevoir d'autres personnages que des héros mâles ». [4] Car, selon les théoriciennes féministes qui se sont penchées sur la question de la discrimination des femmes dans le cinéma, l'industrie cinématographique est construite autour d'un « sex gender system » qui assigne une signification aux individus à l'intérieur

2. Jean-Guy Lacroix, *idem*, p. 114.

3. *Ibid.*, p. 115 et 154.

4. Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations de femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1981, p. 215.

de la société ; ce système tend à reproduire les structures socio-économiques dominées par les hommes d'un ordre social particulier. À ce titre, le cinéma se révèle n'être qu'une simple « technologie du genre », c'est-à-dire un instrument idéologique qui aide la construction de genre et consolide des représentations qui opposent toujours l'homme et la femme de la même manière.

Créé pour le bon plaisir du spectateur masculin, le cinéma s'est avéré l'outil par excellence d'un système de reproduction sociale où les femmes n'ont jamais eu ni le beau rôle ni leur place à proprement parler. Évoluant dans l'ombre des hommes, trop souvent reléguées à des postes de second ordre, représentées à l'écran tantôt comme des mères au foyer, tantôt comme des femmes aux mœurs légères ou des faire-valoir, jamais comme des sujets libres et indépendants, les pionnières du cinéma se sont battues pour prendre elles-mêmes les rênes de la réalisation. Caméra à l'épaule, elles ont lutté pour être reconnues comme des individus à part entière et, de la reconnaissance individuelle a découlé la reconnaissance collective. Parce que la population québécoise en général reconnaissait la légitimité de leurs revendications, parce que les femmes se définissaient pour la première fois dans un « nous femmes » collectif, parce qu'on leur donnait l'occasion de se raconter en tant que collectivité dans la sphère publique, le cinéma des femmes a connu un essor important dans les années soixante et soixante-dix, tant en fiction qu'en documentaire, devenant une sorte d'arme de combat pour le mouvement féministe québécois.

En somme, le cinéma documentaire s'est peu à peu transformé en un outil efficace permettant à ces femmes cinéastes d'être les « maîtresses » de leur destin collectif puisqu'il leur a offert la possibilité de créer des nouveaux modèles fé-

minins plus crédibles, loin des clichés et des lieux communs, et dans lesquels les femmes étaient désormais en mesure de se reconnaître. La mise en images des réalités féminines par les femmes elles-mêmes leur a de ce fait permis de s'imposer comme de réels sujets dotés d'une conscience, auxquels on a attribué des qualités, des droits et des responsabilités. En ce sens, le cinéma documentaire fait par les femmes a été une mise à jour, une réponse, une réaction à la lourdeur des modèles et des codes antérieurement véhiculés par le cinéma des hommes.

Les femmes n'étaient plus seulement des objets de désir ou de simples machines de reproduction : elles devenaient des êtres complexes aux possibilités infinies. Soudainement, on s'intéressait à leurs craintes, à leurs rêves, à leurs désirs ; soudainement, les femmes pouvaient parler ouvertement de leur sexualité, de leurs ambitions et de leurs opinions sans craindre la désapprobation des hommes.

La voix de l'autoreprésentation : du cri au chuchotement

Une incursion dans cet univers étranger au cinéma des hommes a permis aux femmes documentaristes de trouver leur voix et, du même coup, à beaucoup d'autres de se faire entendre. Cette exploration par les femmes cinéastes de nouveaux territoires de la communication, restés ignorés du public jusqu'alors mais aujourd'hui considérés comme de véritables espaces de vérité, a pris comme point de départ d'autres axes de référence, tant dans la forme que dans le contenu, donnant ainsi naissance à des perspectives inédites d'un point de vue social et historique. Par la force des thèmes exploités dans leurs œuvres documentaires, comme l'image de la femme et de son corps, la maternité, les représentations oppressantes ou libératrices de sa sexualité, de sa vie amoureuse ou familiale, ou encore les rapports sociaux de sexe, les femmes cinéastes ont

utilisé le pouvoir des images et des discours pour mettre en récit l'expérience de vie des femmes.

À titre d'exemple, citons le film *Mourir à tue-tête*, à mi-chemin entre le réel et la fiction, que la cinéaste Anne Claire Poirier réalise à la fin des années 1970, alors que le mouvement des femmes est à son paroxysme. En parfait synchronisme avec les revendications des femmes québécoises, le film explore un sujet longtemps gardé sous silence : le viol. Il met en scène une des plus importantes luttes des femmes, celle de faire reconnaître le statut social de la femme équivalant à celui des hommes. Critique globale et sévère de la société patriarcale, *Mourir à tue-tête* lève le voile sur un phénomène occulté, celui de la femme niée comme individu, dont le corps n'a de fonction qu'à l'horizontale, pour le bon plaisir de l'homme.

Nous aurions pu également mentionner *Qui va chercher Gisèle à 3 h 45?* de Sylvie Groulx sur les difficultés des femmes à concilier vie familiale et vie professionnelle ; *Partition pour voix de femmes*, de Sophie Bissonnette, qui évoque à travers des images de la Marche mondiale des femmes de 1995 la proposition fondamentale des femmes pour changer le monde ; ou encore *Soraida, une femme de Palestine* de Tahani Rached qui nous présente le regard d'une femme palestinienne, mère pacifiste et combattante féministe, sur les événements tragiques qui se déroulent depuis trop longtemps dans cette région du monde.

Ces documentaires ont permis au public, chacun à leur façon, de bénéficier de la richesse des témoignages des femmes, mais aussi de leur vision personnelle de l'organisation de la société d'ici et d'ailleurs. Au moyen de différents choix esthétiques et éditoriaux, ces cinéastes ont manifesté, et manifes-

tent encore aujourd'hui dans leur cinéma, une volonté de prendre position par rapport à la condition féminine, une volonté de revisiter cet univers qu'on dit propre aux femmes.

Ainsi, un film comme *De mère en fille* (Poirier, 1968) exposait les peurs et les angoisses d'une femme enceinte qui se sentait dépossédée de son propre corps et qui refusait de laisser sa carrière en plan pour s'occuper de sa famille, et ce, à une époque où le modèle de la femme au foyer, heureuse et épanouie par ses tâches ménagères, était largement véhiculé. Plus récemment, Micheline Lanctôt réalisait également un documentaire (*Le mythe de la bonne mère québécoise*, 2005) démontrant à l'aide d'aveux de femmes surmenées et d'interventions de spécialistes à quel point la pression sociale pouvait peser lourd sur les épaules de la mère qui s'obligeait à performer dans tous les domaines de sa vie. L'analyse de ces deux films nous en dit long sur l'évolution des mœurs québécoises et les transformations sociales survenues au cours des quarante dernières années.

Comme le faisait remarquer à juste titre l'historien Marc Ferro [5], le cinéma a depuis longtemps pris la relève des formes écrites dans l'étude du passé et de ses relations avec le présent. En enrichissant notre mémoire collective de visions nouvelles et différentes, l'analyse des documentaires des femmes nous permet de faire la lumière sur une partie de notre histoire qui s'avère souvent moins connue du public, parce que moins médiatisée. De tout temps, les femmes ont vécu dans l'ombre des hommes, contribuant malgré tout aux grands combats politiques et sociaux, au développement du pays, de l'économie, de la culture, etc. Trop souvent leur participation est passée sous silence, l'his-

5. Dans Marc Ferro, *Cinéma, une vision de l'Histoire*, Paris, Éditions du Chêne, 2003, 163 p.

toire ne retenant que les vainqueurs, les héros, des hommes toujours ; exposer les combats et les victoires des femmes au grand jour contribue donc à rétablir les faits, à réécrire l'histoire de manière plus juste. En ce sens, les films *Des lumières dans la grande noirceur* (1992) et *Madeleine Parent: tisserande de solidarités* (2001), tous deux de Sophie Bissonnette, retracent la vie de deux femmes syndicalistes de la première heure, Léa Roback et Madeleine Parent, qui sont des figures historiques marquantes pourtant méconnues. Ces documentaires auront donc servi à restaurer leur mémoire, à faire connaître leurs réalisations auprès du public, en éclairant du même coup les événements historiques importants auxquels elles ont été mêlées.

Grâce à la puissance symbolique de l'autoreprésentation que permet le documentaire, les femmes cinéastes, féministes ou non, ont démontré qu'elles étaient capables d'élaborer un discours cohérent sur leur condition, loin des figures féminines archétypales du cinéma des hommes, atteignant du coup l'autonomie de leur représentation symbolique. L'autoreprésentation, devenue nécessaire et justifiable puisque les normes dominantes et les représentations les empêchaient d'atteindre une certaine forme de reconnaissance, a toutefois apporté sa part d'inconvénients.

En effet, avoir une relation critique face aux normes dominantes implique de s'en écarter, faisant ainsi apparaître un phénomène de minorisation chez les individus qui les rejettent. Selon les théoriciennes féministes du cinéma, ce qui a été produit précédemment par les hommes n'est pas « reconnaissable » précisément comme représentation féminine : il faut donc que les femmes construisent « des espaces en marge des discours hégémoniques, des espaces sociaux sculptés dans les interstices des institutions et dans les fentes et les écarts des

appareils de connaissance et de pouvoir. » [6] Toute production culturelle étant construite sur les narrations conçues par des mâles, la vitalité du féminisme réside donc dans l'effort de créer de nouveaux espaces de discours, de réécrire les narrations culturelles, de définir les termes d'une autre perspective, vue d'ailleurs.

L'Américaine Theresa De Lauretis utilise l'expression « hors champ », en référence aux théories cinématographiques des films d'avant-garde, pour décrire « un espace qui n'est pas visible dans le cadre, mais qu'on peut inférer à partir de ce que le cadre rend visible. Le « hors champ » existe donc concurremment et à côté de l'espace représenté ; en fait, il est rendu visible parce qu'on a remarqué et souligné son absence du cadre. » [7] C'est donc dans cette marge, en dehors du cadre contraignant traditionnellement patriarcal, que les femmes cinéastes peuvent se permettre de travailler en toute liberté, l'inscription de cette marginalité pouvant aisément passer par le documentaire.

Selon les théories de De Lauretis, « l'autoreprésentation amène un pouvoir en autorisant une action »[8], celle de se raconter dans l'espace public par le cinéma. Mais en analysant la place réelle des réalisatrices dans l'industrie cinématographique, en minorité par rapport à leurs collègues masculins, on s'aperçoit que les femmes ne possèdent que partiellement, ou théoriquement, ce pouvoir d'action. Dans les faits, le cinéma des hommes continue d'être le modèle dominant pour le public et le système de production traditionnel, fondé sur

6. À ce sujet, se référer à Theresa De Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987, 151 p.

7. *Ibid.*, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 5.

un « sex-gender system », continue de trancher entre ce qui mérite ou non d'être vu, entre ce qui a une valeur cinématographique ou non.

Dans un dossier spécial sur le machisme au cinéma, publié dans le cahier Arts et Spectacles du journal *La Presse* le 15 octobre dernier, la réalisatrice Léa Pool, l'une des cinéastes québécoises les plus en vue de notre industrie, faisait la remarque suivante : « Quand j'ai commencé à faire de la réalisation, au début des années quatre-vingt, on était trois ou quatre femmes. Aujourd'hui, on est toujours trois ou quatre. » Si la situation des femmes cinéastes stagne à ce point depuis leur arrivée à la réalisation à la fin des années soixante, on est en droit de se demander si le fait d'avoir travaillé en marge ne leur a pas nui, carrément.

En réalisant des films en marge du système de production traditionnel, donc des œuvres marginalisées qui sont passées trop souvent inaperçues du public à cause d'une diffusion et d'une distribution déficientes, les femmes réalisatrices ne sont jamais parvenues à s'imposer dans le milieu cinématographique et aux yeux du public. Conséquence : la portée de leur action en a été d'autant plus limitée qu'elle ne leur a pas permis, ou difficilement, d'atteindre leurs buts et de rejoindre le public visé.

Et la popularité grandissante du mouvement masculiniste, qui remet en question les acquis du féminisme, les notions de différenciation sexuelle et de critique du pouvoir patriarcal qui traversaient les œuvres documentaires des femmes

jusque dans les années quatre-vingt, a fini par les limiter ou leur nuire carrément. Car se dire « féministe » de nos jours est plutôt rare et inusité, voire mal vu, les jeunes femmes préférant se tenir loin d'un mouvement dont elles ne connaissent pas grand-chose et dont on n'a retenu que les actions les plus radicales. Est-il possible de croire alors que les nouveaux modèles féminins véhiculés par le cinéma documentaire des femmes puissent avoir une quelconque influence sur les rapports entre les sexes ?

Le fait de travailler dans la marge, par choix ou par nécessité, ne les maintiendrait-il pas dans une catégorie à part, voire inférieure ou minorisée ? Ne serait-il pas grand temps que les femmes cessent de se contenter du peu d'espace qu'on leur réserve, que le « hors champ » dans lequel elles se sont jusqu'à aujourd'hui produites, pour reprendre l'expression de Theresa De Lauretis, s'élargisse de manière à les représenter justement et équitablement ? Après tout, les femmes représentent plus de la moitié des êtres humains de la planète : combien de temps encore les « technologies de genre » comme le cinéma continueront-elles à les considérer comme une minorité et à les traiter comme telle au sein de leur industrie ?

Il faut espérer que des changements majeurs surviendront au sein du milieu cinématographique afin de rendre les femmes plus visibles, devant et derrière l'écran. Souhaitons que le pas feutré et discret des femmes laisse place à la cacophonie de la pluralité des points de vue féminins, et que soit exprimée dans toute sa diversité la vision des femmes sur notre monde. Elles sont trop nombreuses à vouloir parler, filmer, expliquer leur réalité : la marge ne leur suffit plus. À elles d'envahir l'espace et de prendre la place qui leur revient de droit.

Des documentaires engagés exemplaires

Nous vous proposons six films pour compléter le présent dossier. Ils vous sont recommandés par des personnes impliquées dans les questions sociales, politiques, environnementales, etc.

Les deux premiers sont des suggestions de Louise Constantin et les quatre autres, de Daniel Junqua.

Recommandations de Louise Constantin

Le rêve d'Alonso, réalisé par un tandem extraordinaire,
Danièle Lacourse et Yvan Patry
Production : Alter-Ciné Inc.
Durée : 71 minutes

Il s'agit du dernier film de Patry, réalisé en 2000. Son sujet : la répression que subissent les communautés autochtones du Chiapas et, notamment, le fameux massacre d'Acteal, survenu il y a dix ans cette année. Le documentaire, tout en abordant ce thème dramatique, fait preuve de pudeur et, en même temps, de grandes qualités cinématographiques.

Le documentaire repose en très grande partie sur la parole des gens et donne beaucoup de place à celle des femmes.

Voici la description qui apparaît sur la cassette :

> Dans un petit village du Chiapas, Mexique, Alonso fait un rêve prémonitoire. Comme des milliers d'Indiens mayas, il doit fuir son village pour rester en vie. Malgré les menaces de mort, il y retournera pour sauver sa famille et 330 civils pris en otage. Alonso nous guide dans un voyage à travers les rêves et les valeurs de sa culture, aujourd'hui menacée.

Une mine ? Non merci ! Un mois à Tambogrande
Réalisation : Diane St-Antoine
Production : Jean-François Grenier
Durée : 52 minutes

Ce documentaire raconte l'histoire de la population de Tambogrande qui a lutté plusieurs années pour préserver son mode de vie et de production. Dans cette région agricole située au nord du Pérou, la terre qui fait vivre ses habitants est mise en péril par la richesse de son sous-sol. Une entreprise minière canadienne, la Manhattan Minerals Corp., a voulu y exploiter trois mines à ciel ouvert. Le projet central, situé en plein cœur de la ville, devait relocaliser 8 000 habitants et détourner le cours d'un fleuve. Les enjeux sociaux et environnementaux étaient énormes et remettaient en cause le développement même de la région.

Une mine ? Non merci ! est un documentaire qui donne la parole aux citoyens et citoyennes de Tambogrande. Il nous interpelle sur une question aussi importante que celle de la responsabilité sociale et environnementale des entreprises canadiennes qui s'installent à l'étranger.

Documentaire réalisé avec le soutien de SUCO – Solidarité - Union - Coopération

Recommandations de Daniel Junqua

Not in Our Name / Pas en notre nom

Réalisation : Philippe Borrel et Dietlind Lerner - 57 minutes - France
Image : Philippe Borrel ; montage : Marion Chataing
Prod. : Dissidents – Coprod. : Arte France

Aux États-Unis d'Amérique, des milliers de voix s'élèvent contre l'intervention militaire en Irak. Des artistes, des intellectuels, des groupes militants mais aussi des pères et des mères, des déserteurs, des religieux montrent un autre visage des États-Unis. Ils dénoncent le bourrage de crâne, la censure, les mensonges de la Maison-Blanche et du Pentagone relayés par les médias et réclament le départ immédiat des troupes américaines d'Irak. Le film a été couronné du prix Olivier Quémener, décerné par Reporters sans frontières.

La guerre contre le cancer

Réalisation :Thierry de Lestrade et Sylvie Gilman - 72 minutes - France
Image : Thierry de Lestrade ; montage : Michèle Hollander
Coprod. : Point du Jour, Les productions Virage avec la participation de France 2 et de France 5 et la collaboration de Radio-Canada, TVO Ontario

Plus de trente ans après la déclaration de guerre contre le cancer par le président Nixon et plus de 200 milliards de

dollars investis dans la recherche, le bilan est très contesté. La recherche des causes environnementales et la prévention à l'exception de la lutte contre le tabagisme mobilisent peu d'énergies. La priorité des grands laboratoires pharmaceutiques n'est pas d'éradiquer le cancer ou de limiter son apparition mais de le traiter pour que les personnes atteintes puissent vivre le plus longtemps possible au prix de traitements longs et coûteux.

La dernière plongée
Réalisation : Olivier Truc et Frédéric Vassort - 52 minutes - France
Image : Frédéric Vassort ; montage : Laure Maze
Prod. : Mano à Mano - Avec la participation de France 5

La Norvège s'est enrichie grâce aux gisements de pétrole et au gaz naturel découverts dans les profondeurs de la mer du Nord. Des dizaines de plate-formes ont été implantées dans les années 80 et 90 avec le concours de centaines de plongeurs qui ont travaillé jusqu'à des profondeurs de 400 mètres. Des dizaines d'entre eux sont morts. Les survivants sont très diminués physiquement, transformés pour nombre d'entre eux en loques humaines. Certains se sont suicidés. Pourtant, on connaissait dès les années 60 les effets de la pression sur l'organisme en plongée profonde et les normes de décompression à observer. Elles n'ont été respectées ni par les compagnies pétrolières, ni par l'État norvégien. Des plongeurs aujourd'hui demandent des comptes. L'envers du « miracle norvégien » et une belle histoire d'hommes et de solidarité.

Texas, la mort par injection
Réalisation : Thomas Giefer et Rena Giefer - 52 minutes - Allemagne
Images : Thomas Giefer ; montage : Frenzie Neumann
Prod. : Convoi Film ; Coprod. : WDR Cologne, Arte

Une mère de famille noire, Frances Newton, accusée du meurtre de son mari et de ses enfants, est condamnée à mort. Elle nie. L'avocat commis d'office ne fait strictement rien pour la défendre. Dix-huit ans après sa condamnation, et bien que des doutes sérieux pèsent sur sa culpabilité, elle est exécutée par injection. L'histoire est racontée, les faits sont présentés, les témoignages recueillis avec distance et pudeur, rigueur et clarté. Pas de commentaires. Des images superbes. Un témoignage accablant sur la « justice » texane et un formidable réquisitoire contre la peine de mort.

Aperçu sur l'Observatoire du documentaire

L'Observatoire du documentaire a été fondé en 2003 sous l'égide des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), par les principales associations audiovisuelles professionnelles du Québec et du Canada.

En travaillant ensemble, ses membres ont élaboré une vision de développement holistique du documentaire : formation des cinéastes documentaristes, amélioration des conditions de réalisation et de production du documentaire, augmentation du nombre et de la qualité de présence du documentaire sur les écrans (salles, télévision et autres plateformes), promotion du documentaire, augmentation des auditoires.

Les travaux de l'Observatoire consistent depuis sa fondation à faire se concerter le milieu documentaire sur ces questions, à effectuer des représentations auprès des autorités publiques et privées, à organiser des événements professionnels (dont un Forum annuel) qui étudient chacun des éléments de la chaîne documentaire et à publier des mémoires et des documents d'analyse afin de mieux connaître et de faire valoir l'importance du documentaire au Canada.

L'Observatoire s'est doté au fil des ans d'un conseil d'administration représentatif des principaux organismes et associations en création, production, distribution et diffusion du documentaire. Cela permet un échange constant et une meilleure compréhension du contexte vécu par l'ensemble des intervenants. Cela donne aussi une grande crédibilité aux recommandations — unanimes — du conseil. Chaque année le conseil se réunit au moins 12 fois, ce qui témoigne de l'intérêt des membres pour l'avancement du documentaire et du sérieux de ses travaux.

Le conseil d'administration de l'Observatoire du documentaire est composé de représentants des associations et organismes suivants :

L'Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI)
L'Association des producteurs de films
et de télévision du Québec (APFTQ)
L'Association québécoise des techniciens
de l'image et du son (AQTIS)
Les chaînes Astral
L'Association des réalisateurs et réalisatrices
du Québec (ARRQ)
La Canadian Film and Television Production
Association (CFTPA)
Le Conseil du Québec de la Guilde
canadienne des réalisateurs (CQGCR)
Documentaristes du Canada (DOC)
L'Office national du film du Canada (ONF)
Les Rencontres internationales du
documentaire de Montréal (RIDM)
La Société Radio-Canada (SRC)

La Canadian Broadcasting Corporation (CBC)
Télé-Québec
Le Vidéographe

Déclaration documentaire

1. **Contexte**. Nous vivons à une époque marquée par des turbulences extrêmes, qu'elles soient géopolitiques, économiques, sociales, écologiques ou culturelles. Le travail des cinéastes documentaristes qui nous apportent le fruit de leur réflexion sur le monde nous permet de mieux comprendre les réalités qui nous entourent et d'élever le niveau de notre réflexion critique tout en favorisant notre ouverture envers l'Autre. Les documentaristes contribuent à créer un espace de liberté essentiel à la vie démocratique.

2. **Prestige**. Le documentaire est le genre cinématographique qui a fait la réputation du Canada à l'étranger depuis l'avènement du cinéma direct au début des années soixante. Les nombreux prix remportés dans le monde par des films produits par l'Office national du film du Canada et les cinéastes et producteurs indépendants confirment la reconnaissance internationale du documentaire canadien et contribuent à la renommée du pays.

3. **Vision d'ensemble**. Pour assurer la survie et le développement du documentaire, la situation de celui-ci doit être analysée dans une perspective globale et holistique afin que tous les éléments qui concourent à son succès se développent en harmonie.

4. **Création-production**. Le financement de la production est l'élément clé d'une cinématographie documentaire

de qualité. Il permet aux cinéastes de consacrer le temps et le soin nécessaires à la qualité des œuvres. Dans cet ordre d'idées, le documentaire a besoin d'institutions nationales fortes qui disposent de fonds adéquats ponctuels et à long terme : Le Fonds canadien de télévision sans lequel il n'y aurait pas ou si peu de documentaires ; Téléfilm Canada où il faut absolument créer un programme d'aide au long métrage documentaire pour les salles ; l'Office national du film du Canada, institution unique au monde qui favorise l'innovation et l'exploration de nouvelles formes ; le Conseil des arts du Canada, pour les bourses aux cinéastes. Parallèlement, l'apport des provinces, responsables de la culture, est incontournable et crucial ; la SODEC, institution québécoise, est à cet effet un modèle dont les moyens d'intervention doivent être augmentés afin de revenir à la production d'un nombre satisfaisant d'œuvres documentaires.

5. **Diffusion-Télévision**. Ce précieux apport à la vie démocratique que constitue le documentaire doit être accessible à l'ensemble de la population. Une présence grandissante et valorisée du documentaire d'auteur à la télévision est non seulement souhaitable mais nécessaire. Les chaînes de télévision publiques nationales (SRC-CBC), de même que les télévisions éducatives (Télé-Québec, TV Ontario, etc.), doivent pouvoir compter sur des sommes d'argent stables et substantielles. Dans l'ensemble, le secteur télévisuel privé doit faire une place grandissante au documentaire.

6. **Distribution**. Le projet de création d'un réseau de salles numériques destiné en priorité au cinéma d'auteur est une initiative structurante qui permettra l'accès au public de toutes les régions à la cinématographie documentaire. Internet — et les nouvelles plateformes — devient un réseau de

distribution de plus en plus intéressant pour le documentaire. Un projet de portail pour rendre accessible notre patrimoine documentaire au grand public fait présentement l'objet d'une étude. Ces nouvelles avenues de distribution nécessitent par ailleurs que l'on apporte une réponse adéquate à la question de la protection des droits d'auteur et de la rétribution équitable des ayants droit.

7. **Formation des cinéastes**. Le nombre de programmes de formation des documentaristes est en augmentation. Cependant la formation continue qui permet aux cinéastes de se maintenir à jour, particulièrement dans le domaine des nouvelles technologies de production et de diffusion, doit faire l'objet d'une approche concertée et d'une offre diversifiée.

8. **Développement des auditoires**. Les festivals (RIDM, Hot Docs) et autres événements de diffusion font connaître et apprécier le documentaire à de nouveaux publics ; ils sont donc une étape essentielle du parcours des œuvres. Par ailleurs, afin d'avoir une connaissance adéquate de la culture contemporaine, il faut s'assurer que le milieu de l'éducation enseigne aux enfants à décoder le langage audiovisuel et que les adolescents soient initiés à une culture cinématographique ouverte sur le monde et attentive à leur univers.

Pour plus d'information : www.obsdoc.ca

POÉSIE ET FICTION

CODE 33

PAR SERGE PROVENCHER

– Tu t'occupes de téléphoner au septième ?

– Je m'en occupe. Après, je monte.

– …et c'est là qu'il a appelé l'ambulance. Tu imagines ?

– Denis, Denis, apporte-moi vite un…

– Tu as pris la pression de madame Pinsonneault et de…

– …et c'est à ce moment-là que j'ai compris que le week-end serait horrible et gâché parce que…

– Quelqu'un peut aller me chercher de la pénicilline, mesdames ?

– …du patient qui était là, ensanglanté, au retour…

– Docteur Boutonnier, vous m'avez demandée ?

– Oui, Lisa, oui. Je voulais vous demander où est passé le dossier de monsieur Guttiérez, l'accidenté de la route, puisque j'ai beau chercher…

– Demandez à Marie-Louise. Moi, je l'ignore. Et je…

– Oh! il est là. Ça va. Je l'ai trouvé.

– Quelqu'un peut appeler le concierge ? Il y a eu un dégât dans la salle d'observation.

– Je m'en charge. Je m'en charge.

– …des douleurs abdominales…

– Un cathéter, et en vitesse !

– …il travaille maintenant dans des pays où sévit la pellagre…

***

La « pellagre » ?

Tiens. Ce mot. Ce mot, je ne le connais pas. C'est la première fois que je l'entends. Mais il en est tant que j'ignore !

Les noms des maladies – car je suppose que c'est une maladie –, c'est illimité. Un peu comme les noms d'insectes et de plantes. Il faudrait toute une vie pour les apprendre tous. Si l'on inclut leur orthographe. D'autant qu'ils s'avèrent si souvent barbares, extravagants, imprononçables.

« Pellagre » …Même pas capable de deviner. La racine ? Cela doit avoir rapport avec la peau, sur le modèle de « pellicule ». Mais je ne parierais pas… ma jaquette d'hôpital là-dessus.

« Pellagre… »

Et passe encore l'infirmière de tantôt : Dieu qu'elle est jolie ! En temps normal, dans d'autres circonstances, j'aurais été tenté de lui faire les yeux doux. Et peut-être que…

Quand elle a eu la gentillesse de mettre une couverture sur mes genoux, il y a maintenant une demi-heure (une horloge énorme tourne en face de moi), j'ai eu l'impression qu'une fée rousse se penchait sur mon berceau.

Chaleur.

Au fond, je ne dois pas être aussi dépressif que je le crois.

Lorsque la beauté d'une femme nous atteint encore, c'est qu'il doit rester en nous un fond de vitalité, d'intérêt dans l'existence.

« Pellagre … »

Ce chassé-croisé de conversations reste étourdissant. Combien y a-t-il de personnes qui travaillent dans cette urgence ? À part l'infirmière que j'ai rencontrée au tri, la belle rousse, celle qui mâche du chewing-gum, les deux médecins en poste et les deux préposés aux bénéficiaires qui ont des bras de culturistes, il me semble qu'il y a toujours un nouvel employé qui passe devant mon fauteuil.

Car je suis assis. Calme. Quoique pleurant souvent encore. Sur mes genoux, cette boîte de papiers-mouchoirs que je suis en train de vider. Heureusement qu'il y a ce panier, à côté de moi, pour que je me débarrasse des boulettes imbibées de larmes.

Passe une civière. Poussée par deux ambulanciers. Oh ! la tête de cette vieille femme… Comme elle a le teint olivâtre !

– Dans la salle 5, ordonne la responsable de la circulation.

Au loin, j'entends le médecin qui m'a rencontré questionner une dame plutôt âgée, d'après sa voix chevrotante.

– Et là, dans le bas du ventre, ressentez-vous de la douleur ?

– Un peu. Oui.

– Et là, plus haut ?

– Non. Ça va.

– Il faut que vous m'aidiez davantage, madame Riffon. Vous devez me donner plus de précisions pour que je vous soigne comme il le faut.

Elle pleurote. Non. Cela ne doit pas se dire. Le pleurote doit n'être que le champignon. Mais elle pleurote bien plus qu'elle ne semble pleurnicher.

« Pellagre »…

***

– *…ne plus s'occuper de toujours demander du matériel…*

– *…de la patiente qui a mal au dos.*

– Envoyez-la en radiologie. Je n'ai pas le choix. Et puis, après, nous aviserons, mais je ne pense pas me tromper.

– Madame Bégin ?

– Oui. C'est moi.

– Nous allons vous conduire au département de radiologie. Là, après une radiographie de votre dos, nous pourrons être fixés et le docteur réagira selon les résultats.

– D'accord.

– Vous souffrez ?

– Beaucoup.

– Et ce bel homme-là, c'est votre mari ?

– Oui. Jean. Nous sommes mariés depuis bientôt 43 ans.

– Enchanté.

– Enchantée, monsieur. Bon. Je vais prévenir le préposé. D'ici une quinzaine de minutes, on devrait vous mener là-bas.

Rare silence.

– Une quinzaine de minutes ici, ne nous énervons pas, ça pourrait bien être une centaine de minutes. Je te le dis.

– Tu aurais peut-être le temps d'aller manger quelque chose en bas ?

– Non. Je préfère ne pas prendre de risque.

– ...lui donner du Xanax ou du Stilnox. Le seul inconvénient, c'est qu'il y a une accoutumance qui se développe...

– Attention! Code 13! Attention, s'il vous plaît, un code 13...

– Dans combien de temps?

– Dans dix minutes, messieurs, dames.

– Appelle Marie-France et dis-lui qu'il y a un code 13 dans dix minutes.

– Je vais me préparer.

***

Dix minutes après se pointe le code 13.

À voir l'équipe se ruer dans la salle d'opération juste à mes côtés, il n'est pas difficile de deviner qu'un code 13, c'est l'urgence des urgences, sans doute un traumatisé, un accidenté de la route, une crise cardiaque, etc.

J'aperçois la tête de la femme dans la quarantaine allongée sur la civière.

– N'oubliez pas: selon son mari, elle prend de l'héparine, de répéter l'ambulancier.

Le temps que je réalise qu'elle est inconsciente, l'équipe

roule la patiente dans la chambre des tortures, à mes côtés. Le code 13 vient de s'engouffrer. Une lampe grosse comme une soucoupe volante pend au-dessus de la pièce. Quelqu'un tire un rideau. Puis on ferme la porte. Tout le monde est masqué.

Les larmes me viennent.

Je songe ensuite à madame Bégin, celle qui, derrière moi, s'en ira tantôt en radiologie. Toutes ces années de mariage…

Elle et son Jean ont-ils eu des enfants ? Il suffirait de le leur demander.

Au cours des prochaines minutes, les écoutant deviser, mine de rien, je saurai l'essentiel de leurs bonheurs, de leurs malheurs, de leurs caractères, de leurs espoirs et de leurs angoisses. Jusqu'à ce qu'on les expédie au pays de la radiologie. Il lui tient la main.

Moi, les miennes sont libres. Déposées sur les accoudoirs. Elles ne sursautent que lorsque s'ouvre la porte de la salle d'op.

À voir les employées sortir, la mine grise, lentement, j'imagine. Derrière eux, ce sont les pieds d'un cadavre que j'entrevois. Une préposée revient avec une sorte de longue enveloppe blanche en plastique munie d'une longue fermeture-éclair, telle qu'on en voit dans les films. Personne ne dit mot. À part quelques banalités.

Si l'on referme les portes, ce sera pour les rouvrir un

quart d'heure plus tard. Le préposé qui est moustachu sort le macchabée recouvert des pieds à la tête d'un drap immaculé.

« Si cette femme jouait au mah-jong, elle n'y jouera plus de sitôt » : voilà la seule pensée – idiote – qui me traverse l'esprit.

Alors, me prenant par surprise, l'autre préposé m'installe une tablette sur laquelle refroidit mon repas :

– Votre dîner, monsieur. C'est pour le même prix. Ça va aller ? Bon appétit, monsieur !

– Merci. Merci.

Pas de doute : je suis à l'hôpital.

Ce mini-bol de potage jaunâtre, cette tranche de pain, ce carré de beurre, ce dessert indéfinissable encerclant la cloche de métal, c'est bel et bien le repas typique des lieux. Sous la cloche, une sorte de bouilli. Mais je me surprends à apprécier.

C'est le thé que j'ai du mal à accepter. Je suis un grand buveur de café. Mais à quoi bon déranger ces gens ?

Une demi-heure passe. On m'enlève le plateau. On prétend gentiment l'avoir oublié. Possible.

Tandis que je somnole, au bout de je ne sais combien de temps, une grande femme au costume rouge et démodé se plante droit devant moi :

– Monsieur Bastien ?

– Oui. C'est moi.

– Docteur Édith Crespin, psychiatre. Si vous voulez vous donner la peine de me suivre, j'aimerais que nous bavardions un moment.

Et moi de suivre cette personne à l'air autoritaire et à la voix de mezzo. J'eusse préféré une petite vêtue d'une robe fleurie. Et, tant qu'à faire, une soprano colorature.

Engourdies sont mes jambes.

***

– Répétez-moi ça, monsieur Bastien, afin que je saisisse parfaitement.

– Ce matin, au lever, ça n'allait pas.

– Non. L'image ? L'image que vous avez employée tout à l'heure ? insista le docteur Crespin.

– J'avais l'impression que ma journée, aujourd'hui, c'était l'océan Atlantique. Que je devais traverser à la nage. Or, comme je l'ai expliqué, j'ai beau être bon nageur, je savais, ce matin, que je n'y arriverais pas. Ou que je n'y arriverais pas seul. J'ai donc vite compris que, sans aide, c'était le dernier jour de mon existence. Ni plus ni moins.

– Vous êtes venu à l'hôpital par vos propres moyens ?

– Ma femme m'y a conduit en automobile.

– Vous habitez encore ensemble ?

– Oui. Jusqu'au 1er mai.

– Vos relations sont donc encore assez bonnes ?

– Plutôt. C'est vrai. Je suis du genre à la laisser libre, à ne pas la retenir. On ne peut pas enfermer l'autre. L'amour, dans ma tête, ça passe par la liberté. Ce qui ne m'empêche pas de souffrir au plus haut point devant cette perspective de leur départ.

– J'imagine. Mais, si je vous ai bien compris, entre vous et moi, ce dont vous souffrez le plus, c'est davantage du fait qu'elle vous arrache votre fille Bénédicte que de l'absence même de votre épouse ?

– Vous m'avez demandé d'être franc.

– Bon. D'accord. Alors, voici ce que je vous propose : je vous garde sous observation une semaine dans une salle aménagée ici à cet effet. Vous serez en cure fermée. Pas le droit de sortir. Dans le cas où vous désobéiriez, je fais appeler la police. Et je vous donne quelques pilules pour vous aider à surmonter cette épreuve que constitue votre séparation. De la Novosertraline et du Novoclonazepam. Après, nous aviserons.

– Une semaine ? Vous voulez rire ?

– Pas du tout. Je ne peux pas vous retourner à Québec comme ça, expliqua la psychiatre.

– Mais puisque je vous dis que je vais mieux! Que je n'ai plus l'intention de me suicider prochainement! Et puis, moi, au travail, j'ai des tâches urgentes qui ne peuvent attendre!

– Monsieur Bastien, j'ai mes responsabilités. Hier matin, par exemple, j'ai perdu une patiente: Alexandra. Une jeune femme de 26 ans. Avec trois enfants. Je n'ai pas le goût d'en perdre un autre demain.

– Je vous promets que je ne…

– Tut, tut, tut. Je ne peux prendre de risque.

– Mais je vous dis que je me sens bien mieux.

– Cher monsieur Bastien, ce matin, quand vous étiez à deux doigts de vous supprimer, combien de temps a pu durer cet état-là?

– Je ne sais pas. Une heure ou deux.

– Pour se suicider, voyez-vous, il suffit de cinq secondes. Vous ne me laissez donc guère le choix.

– Non. Docteur, je vous en supplie. Je ne veux pas moisir ici. Je veux sortir et je vous garantis que je tiendrai bon.

– Vous êtes têtu!

– Peut-être un peu. Mais le marché que je vous propose est le suivant: mettez-moi sous observation – en cure

fermée, comme vous dites – 24 heures, et, demain, vous me réévaluez. À ce moment, dans le cas où vous auriez le moindre doute, j'accepte de passer une semaine ici, et sans même ouvrir la bouche pour protester.

– Bon. O.K. Je suis de garde demain, dimanche. Nous nous reparlons dans 24 heures. En attendant, par contre, vous commencez à prendre les pilules dont je vous ai parlé tout à l'heure. Ce seront des doses minimes, presque pédiatriques, mais elles devraient vous donner un coup de pouce. Leurs utilisateurs se comptent par millions. Et ça, ce n'est pas négociable.

– J'accepte.

– Et là, avant que je ne vous laisse, auriez-vous une question à me poser? Ou une demande quelconque?

– On m'a tout pris. J'aimerais au moins qu'on me rende mon livre.

– Accordé. Un livre? Oui. Accordé.

***

Je pose le volume de Monseigneur Poupart. Sur le Vatican. Il est lourd. Et il faudrait que je remonte ce damné lit. Inconfortable.

M'enlever Bénédicte… Autant m'arracher le cœur, les entrailles, les yeux et la peau à vif. À vif. Autant déverser des cataractes d'eau glacée sur mon corps. Autant déverser des

chaudrons d'huile bouillante, du haut des créneaux d'un château médiéval, sur ma tête d'abruti, d'imbécile (mon estime de soi est sous zéro). Je serais mieux.

Bénédicte !

L'incandescence du malheur appréhendé m'aveugle. J'aurai besoin d'une canne blanche toute ma vie.

Séparer un père de sa fille ; séparer une fille de son père : jamais plus. Que les tarés qui ont conçu ce monde – qu'ils soient dieux ou non – soient frits dans de la graisse de ptérodactyle. Ou qu'ils s'étouffent près d'un cabestan.

Je suis un code 33. L'infirmière de soir vient de l'apprendre à l'infirmière de nuit. Comme ma voisine, une jeune schizophrène, que j'entends parfois à travers le rideau.

Si, au moins, j'avais un dessin ou un collage de ma fille pour me changer les idées. Quelque chose de coloré et de déluré. Comme ces cœurs, qu'elle a l'habitude de tracer et d'ornementer. Avec les mots « Papa » et « Bénédicte » tracés dans des endroits qui ne sont jamais tout à fait les mêmes. Petite artiste.

Ô mon cher enfant !

Qui comprendra la souffrance qui est déjà la mienne ? Qui m'apprendra à survivre sans toi ?

Dans l'histoire de l'humanité, pourquoi y a-t-il eu et y a-t-il encore tant de pères absents, irresponsables ou n'aimant pas leur progéniture, qui, malgré tout, partageaient, partagent le quotidien de leurs enfants ? Tandis que moi, fou braque de

ma fille, et dans le sens le plus noble du terme, j'en serai privé la plupart du temps ?

Isabelle, sa maman, ne peut s'imaginer. Qu'elle me larguât, soit : mais, s'il vous plaît, ne m'arrache pas mon bébé vénéré. Car, je pèse mes mots, c'est bel et bien de vénération qu'il s'agit.

Lorsque, comme moi, on a eu son premier enfant à 45 ans – Isa est beaucoup plus jeune que moi –, ce n'est pas pour s'en départir. Certes, je savais que ce serait mon talon d'Achille, mais d'être privé de sa seule vue est pire que tous les supplices réunis : roue, fouet, pal, dam, knout…

Là, passé minuit, il est sûr qu'elle fait dodo. La regarder dans son sommeil reste mon spectacle préféré. Mais, dorénavant, je serai aussi loin de mon étoile que le bathyscaphe dans les fosses abyssales de l'océan. Intercédez pour moi, quelqu'un. Je suis lymphome. Je suis goutte sèche.

– Monsieur Bastien ? Monsieur Bastien ? Ça va ? Vous voulez peut-être un cachet pour mieux vous endormir ?

– Non, garde. Merci. J'étais en train de rêver à ma fille. Un code 33 a bien le droit de rêver ?

– Quel âge a-t-elle ?

L'âge de souffrir. L'âge d'être malheureuse.

Mais je ne le dirai pas : je suis sous observation. Et le moindre mot de travers de ma part pourrait me rebondir en pleine figure. Je serais alors cloué ici pour des jours et des jours, loin de mon seul amour, et Isabelle triompherait. Sa possession. Exclusive.

Demain, je rédige mes dernières volontés. La seule à laquelle je tienne demeure celle-ci : ma rubrique nécrologique devra contenir les mots : « il laisse sa fille vénérée… »

***

Bientôt trois mois se sont écoulés. Je lutte depuis bientôt trois mois.

Tous les mercredis soirs et tous les samedis soirs, j'ai le droit de retrouver Bénédicte quelques heures, en compagnie de sa blonde maman.

C'est tout.

La semaine, c'est moi qui me rends dans leur appartement ; le week-end, elles viennent à la maison, vidée de beaucoup de ses effets.

La supervision d'Isabelle s'avère indispensable : si le psychiatre ne m'a gardé que 24 heures, le test de Beck que j'ai subi indique une situation de dépression. Quiconque, sur cette échelle, a dépassé le chiffre 9 est considéré officiellement comme dépressif, et j'ai atteint le nombre… 33.

J'ai eu beau protester en disant que s'il y a un être humain qui n'est pas un danger pour la petite, c'est moi, rien à faire. Mon ex s'imagine que, si je suis seul avec ma fille, je m'empresserai de la faire monter dans mon auto afin que nous nous écrasions à toute vitesse sur un pilier de béton armé. Comme dans le journal de merde qu'elle lit depuis qu'elle vit de son côté.

Or si, un jour, je veux bien lui pardonner d'être partie,

de m'avoir laissé là, de m'avoir abandonné, comment avoir cette grandeur d'âme pour lui pardonner de m'arracher la chair de ma chair ? Pire, comment lui pardonner de ne me la laisser approcher qu'en sa présence ? S'il n'en tenait qu'à sa mère, je ne pourrais aborder Bénédicte qu'avec une perche.

La vérité vraie, c'est que, 25 000 $ plus tard, pour qu'Isabelle s'installe, 10 000 $ d'avocat plus tard et 2 500 $ de pension alimentaire mensuelle plus tard, je vis un véritable martyre dont le cœur est l'éloignement de mon cher enfant.

Pourtant, il importe que je tienne bon.

– Je ne sais pas comment tu fais, m'a même lancé Isa. Moi, à ta place, je ne serais pas capable. Je mourrais.

Tête de linotte.

Moi aussi, au début, je voulais mourir. Me trancher les veines. Me jeter en bas d'un pont. Sauter devant un autobus ou un camion s'amenant à toute vitesse. C'est si simple.

Mais il y a eu la remarque du docteur Crespin, ma psychiatre.

À l'hôpital, dans le petit bureau qui lui était dévolu, me montrant deux fauteuils jouxtant les nôtres :

– Vous voyez ces fauteuils, monsieur Bastien ?

– Oui.

– Eh bien, regardez-les comme il faut.

– Pourquoi ?

– Chaque semaine, voyez-vous, des enfants de 12, 13, 14, 15, 16 et 17 ans s'y assoient et me racontent qu'ils veulent aller rejoindre leur père – ou leur mère – suicidé : ils se sentent appelés. Essayez de vous imaginer. Vous êtes un homme intelligent. Et j'ai beau leur expliquer que personne ne les appelle vraiment, surtout pas leur père ou leur mère, il m'est très difficile de les convaincre.

– Je comprends.

– Rappelez-moi l'âge de Bénédicte ?

– Presque six ans.

– Vous voulez que ce soit son tour, disons dans une dizaine d'années ? Vous voulez peut-être qu'elle veuille rejoindre son papa mort, ou mieux, qu'elle aille le rejoindre, tout simplement ?

– Non. Non. Je vous promets que je tiendrai le coup coûte que coûte.

– J'espère bien.

La vie est le plus dur des diamants.

Je pars pour Dallas.

Robe et roseaux

PAR SYLVIE GENDRON

à Pierre

I

Tu savais qu'à l'aube j'étais un oiseau d'eau.
Tu entrais dans la chambre alors que je me
promenais presque nue sur la rive. Seules
tes mains et ma robe sauraient me redonner
le jour et une forme humaine.

II

Mon corps avait reçu toute l'ombre du doute. Mais mes yeux se détourneraient de la misère. En attendant, des roseaux pacifiaient la chambre où je me taisais sous les caresses du vent inventées par tes mains.

III

Ma robe n'en finissait pas de s'allonger.
Tes mains la brodaient en moi comme
une éternelle rémission. Tes aiguilles me
pénétraient amoureusement comme celles
des feuillages résineux qui persistent malgré
le froid. Alors que tes mains m'habillaient,
les miennes, mises à nu, imploraient près
du lit les roseaux guérisseurs.

IV

Seules tes mains et ma robe savaient
encore m'aimer. Elles mettaient pour nous
à l'abri les mots *corps* et *âme* en réinventant
entre eux l'infini, la lumière et des liens
indestructibles.

V

Ma robe était belle lorsque tu devenais
le vent et la soulevais. Elle prenait acte dans
la chambre de ton amour et de ta lumière.

VI

Seules tes mains donnaient à ma robe sa vraie beauté. Qu'auraient pu pour moi des fleurs imprimées ? Sans égard, le premier vent aurait effeuillé l'illusion.

VII

Grâce à tes mains, la rive a enfin quitté la chambre. Elle a rejoint le lac. Aujourd'hui, j'avance nue sous la pluie qui dessine les rondeurs de ma respiration. Je sais accueillir la beauté de son geste. J'apprends ainsi les caresses que les vrais oiseaux d'eau sont seuls à connaître. Sous ma peau, je porte à jamais la robe que tu m'as brodée. Que le temps et tes mains tournent autour de cette robe et me protègent. Dans le silence des aiguilles, j'offre pour toi mon corps aux roseaux.

UN THÈME EMERGENT
LA DÉCROISSANCE

La décroissance[1] : une voie théorique et pratique pour sortir de l'impasse ?*

PAR MARCEL SÉVIGNY

Croissance, c'est le mot magique par lequel les politiciens de tout ordre nous promettent d'apporter richesse, prospérité et bonheur à tous. Il n'y a pas un jour où les médias ne mentionnent la réussite de telle ou telle entreprise par son taux de croissance, mais où également on ne s'inquiète solennellement dès que la menace d'un ralentissement économique – même minime – se pointe le bout du nez. La Chine, avec ses 10 ou 12 % de croissance annuelle, fait l'envie de tous les économistes, gens d'affaires et politiciens du monde occidental comme s'il s'agissait là du summum du progrès. Eh oui, progrès et croissance, voilà deux mots presque synonymes aujourd'hui dans le monde économique.

1. La décroissance dont nous parlons est celle des pays riches. Comment cette idée peut-elle s'appliquer partout dans le monde? Le débat est ouvert.

* Je tiens à remercier Anna Kruzynski et Marco Silvestro pour leurs remarques sur le texte.

Dernière en liste à avoir accédé au pouvoir à Québec, Pauline Marois déclare d'entrée de jeu qu'il faut créer la richesse avant de pouvoir la redistribuer. Rien pour perturber le ronron économique quotidien.

Et si les préoccupations écologistes impliquaient de briser le consensus sociétal qui existe sur les bienfaits de la croissance? À cet effet, trois organisations: l'Institut pour une écosociété (propriétaire de la maison d'édition du même nom), le Regroupement québécois pour la simplicité volontaire et le Collectif d'études sur les pratiques solidaires (CEPS) se sont ligués pour réaliser un premier colloque québécois sur le sujet, « Pour sortir de l'impasse, la décroissance? », qui s'est tenu le 26 mai dernier à l'Université du Québec à Montréal. On s'en doute, à part quelques radios communautaires, aucun média du courant dominant ni aucune entreprise n'ont accordé la moindre attention à cet événement. Mais c'est devant une centaine de participantEs que les neuf conférenciers et conférencières ont discouru d'intéressantes pistes de réflexion sur l'idée de décroissance.

Rappel historique

Mais d'où vient donc cette idée qui *a priori* semble sortir de nulle part? Le concept de décroissance est pratiquement inconnu au Québec en dehors d'un cercle très restreint de personnes luttant contre la surconsommation. En France, ce concept circule déjà depuis plusieurs années et un « mouvement pour la décroissance » tente de se faire connaître sur la scène sociale et politique dans l'Hexagone. Le mensuel *La décroissance* (45 000 exemplaires, lié aux Casseurs de Pub) et la revue théorique *Entropia* font état de la réflexion et des actions sur le terrain, telles que des marches militantes, des initiatives anticonsommation, plusieurs sites Internet, des groupes locaux, etc. Il existe même un parti politique de la décroissance.

À l'origine du mot décroissance et de ce concept, on trouve l'économiste Nicholas Georgescu-Roegen, Roumain installé aux États-Unis en 1948 qui, au début des années 1970, démontre l'impossibilité d'une croissance économique sans fin. Il développe la notion de bioéconomie, qui est une théorie économique écologique. C'est un de ses amis, Jacques Grinevald[2], qui emploie le mot décroissance pour la première fois dans un petit ouvrage intitulé *Demain la décroissance : entropie-écologie-économie* (1979), traduction des travaux de Georgescu-Roegen[3]. Mais le concept demeure pratiquement ignoré pendant des années malgré qu'il s'inscrive dans une longue tradition de pensée critique, comme nous le rappellent les *Cahiers de l'Institut d'études économiques et sociales pour la décroissance soutenable* (IEESDS). Cette filiation, c'est « celle de la pensée critique de l'aliénation (Feuerbach, Marx…), celle de la critique de la société de consommation (Baudrillard, Lefèbvre, Clouscard…) et du spectacle (Debord…), celle de l'économie politique, mais aussi l'histoire de mouvements sociaux (luddisme, féminisme, anti-McDo, anti-pub, etc.). La décroissance a aussi des filiations multiples (philosophiques, spirituelles, politiques…) historiquement proches ou lointaines (comme le refus de la démesure chez les Grecs).[4] »

Vers la fin des années 1970 on voit émerger la notion de décroissance dans le discours intellectuel. Le philosophe et penseur de l'écologie politique André Gorz plaide déjà pour la décroissance dans son livre *Écologie et liberté* publié en 1977 aux Éditions Galilée. Le concept ne suscitera toutefois pas d'effets

2. Philosophe et historien du développement scientifique et technologique, spécialiste de l'écologie globale, la science de la Biosphère ; chargé de cours à l'IUED, Université de Genève et à l'École polytechnique fédérale de Lausanne.

3. *Cahiers de l'Institut d'études économiques et sociales pour la décroissance soutenable*, n° 1, décembre 2006, p. 16.

4. *Idem*, p. 16.

mobilisateurs importants durant les deux dernières décennies du XX^e siècle, lesquelles coïncident pourtant avec l'émergence des mouvements environnementalistes et écologistes, mais aussi avec l'institutionnalisation du mouvement ouvrier et son parti pris pour la cogestion et l'entrepreneuriat capitaliste. Comme l'écrit Serge Mongeau dans la préface d'une publication de l'Institut pour une écosociété comportant des contributions des conférenciers et conférencières du colloque du printemps dernier, et qui sortira prochainement aux Éditions Écosociété[5], « c'est probablement l'engouement presque généralisé pour le développement durable et ses pourtant prévisibles dérives qui ont amené plusieurs écologistes à redécouvrir le concept de décroissance ».

Résultat d'une croyance aveugle au progrès intimement lié à la croissance, il a fallu attendre septembre 2003 à Lyon pour que le premier colloque sur la décroissance ait lieu. Depuis, il semble qu'un mouvement décolle, que quelques-uns de ses animateurs-intellectuels (tels Paul Ariès, Serge Latouche, Vincent Cheynet ou Jean-Claude Besson-Girard) trouvent plus facilement des terrains d'intervention (publications, conférences, etc.) pour susciter le débat. L'attention que commencent à porter les idéologues de la croissance économique aux « objecteurs de croissance » (terme qui désigne désormais les militantes pour la décroissance) et les attaques qu'ils leur réservent témoignent du fait que le concept de décroissance dérange et inquiète les tenants de la croissance économique, de gauche comme de droite.

Si la décroissance constitue d'emblée une idée négative et provocatrice assumée comme telle par les objecteurs de croissance, elle recèle également d'autres perspectives. À titre d'exemple, Matthieu Auzanneau décrit la décroissance comme

5. *Objecteurs de croissance, Pour sortir de l'impasse : la décroissance.*

la « renaissance d'un concept révolutionnaire » [6]. Ce dernier écrit même que « Les objecteurs de croissance pourraient apporter la théorie qui manque aux altermondialistes » et, pourrions-nous ajouter, autour de laquelle une véritable cohérence pourrait naître du slogan « Un autre monde est possible ». En somme, cette idée semble déjà très riche en potentialité permettant d'envisager une sortie de l'impasse dans laquelle nous a enfoncés le productivisme capitaliste.

Mais nous n'en sommes pas encore là au Québec, beaucoup s'en faut. Des percées pourraient s'effectuer rapidement dans les années à venir. Une indication : Serge Mongeau, dont le livre *La simplicité volontaire, plus que jamais* (Les Éditions Écosociété) s'est écoulé à près de 35 000 exemplaires[7], intitule désormais ses conférences « Au-delà de la simplicité volontaire, la décroissance ». Il cherche à faire le pont entre une démarche essentiellement individuelle (la simplicité volontaire) et une nécessaire trajectoire collective vers le concept de décroissance. Nous pouvons y voir un relais « naturel » entre la prise de conscience individuelle et sa mise en œuvre collective.

Autre indication : parallèlement à l'organisation du colloque, un petit groupe de personnes a produit un manifeste sur la décroissance[8] qu'on peut lire sur le site du Mouvement pour la décroissance conviviale, mouvement dont on peut devenir membre gratuitement. C'est dire que des convergences entre différents milieux sociaux, politiques, culturels et économiques semblent en train de s'établir lentement.

---

6. Matthieu Auzanneau, article paru le 6 octobre 2003 sur www.transfert.net/d51.

7. Au Québec l'écoulement de 5 000 exemplaires fait d'un livre un « best-seller ». C'est dire la forte pénétration de l'idée de simplicité volontaire, étroitement associée à celle de décroissance.

8. www.decroissance.qc.ca/mouvement.html. Le mouvement pour la décroissance conviviale inclut aussi le mouvement pour la simplicité volontaire du Québec.

Retour au colloque

Tout en évitant de surcharger la journée, les organisateurs ont tout de même voulu aborder plusieurs thèmes gravitant autour de la décroissance. Dès après l'introduction du premier conférencier, le colloque a été divisé en quatre parties : « Déconstruire certains mythes tenaces », « Vers une société conviviale », « De l'individuel au collectif », et « Choisir pour le mieux ».

Il faut préciser tout de suite que si le premier conférencier était un militant français convaincu de l'importance de la décroissance, la plupart des participantEs québécoisEs se trouvaient plutôt dans une phase de réflexion sur cette question. Mais tous et toutes, à des degrés divers, remettaient en question la notion de développement durable qui sert actuellement de fourre-tout idéologique et qui empêche la remise en cause du modèle de développement productiviste.

Pour amorcer cette journée, la parole a été donnée à ce militant français bien au fait des débats et des enjeux qui ont cours actuellement en Europe. Les organisateurs auraient souhaité présenter le conférencier en chair et en os, mais les choix d'autofinancer le colloque et d'offrir un coût accessible aux participantEs ont pris le pas sur l'idée de le faire venir au Québec[9]. C'est donc au moyen d'une vidéo-conférence enregistrée entre l'Université d'Avignon et l'UQÀM que nous avons accueilli Jean-Claude Besson-Girard, paysan et peintre, qui assume également la direction de la revue *Entropia*.

9. En effet, les organisateurs, même si les fonds l'avaient permis, considéraient que les coûts écologiques d'un vol en avion étaient contradictoires avec les objectifs du colloque. Le compromis acceptable aurait été que l'invité puisse réaliser une série de conférences en plusieurs endroits du Québec, ce qui aurait demandé des efforts que les trois groupes organisateurs étaient dans l'impossibilité d'assurer.

Jean-Claude Besson-Girard avait intitulé sa présentation : « La décroissance est l'issue du labyrinthe ». Les organisateurs avaient demandé à l'invité de faire une présentation générale de ce qui se dit dans les débats sur l'idée de décroissance et de préciser quelles forces sociales se sont investies dans cette problématique.

Avec conviction, il souhaitait montrer que la sortie de crise était un peu plus complexe que celle de l'impasse où, dit-il, « il suffit de faire demi-tour pour trouver la sortie » alors que « dans un labyrinthe, l'entrée et l'issue sont la même. L'humanité ne pourra en sortir que si elle comprend pourquoi et comment elle y est entrée. » Voilà une entrée en matière qui promettait.

Jean-Claude Besson-Girard nous a d'abord brossé un tableau de ce qu'il considère comme les quatre crises actuelles : environnementale, sociale, culturelle et démocratique. Concernant la crise environnementale, il a rappelé quelques chiffres et réalités connus dans les milieux altermondialistes ou écologistes, notamment les phénomènes du réchauffement climatique et de la perte de la biodiversité sur la planète. L'emploi d'images fortes faisait ressortir le côté dramatique de la situation, comme en font foi les signes de l'utilisation de l'énergie quand on observe la Terre sur une image satellite prise durant la nuit :

> L'éclairage nocturne qui révèle ce gaspillage ruisselle d'agglomération en agglomération comme les métastases d'un cancer de confort qui rejette dans l'obscurité les zones qu'il n'a pas encore conquises. L'Afrique, continent obscur en quasi-totalité, la Sibérie, l'Asie septentrionale et centrale, le Canada loin des agglomérations et la calotte polaire. Les déserts d'Arabie, l'Australie intérieure,

> l'Amérique du Sud à l'exception de ses espaces côtiers, l'Antarctique. Partout ailleurs, la nuit s'est amenuisée jusqu'à n'être plus qu'absence d'éclairage. Qui oserait encore prétendre que la peur du noir et de la nuit ne peut être le fait que des enfants? Jamais aucune civilisation n'a révélé, comme la nôtre, un tel effroi de la nuit, tout en possédant la puissance technique d'en annuler quasiment la présence.

Sur la crise sociale, Jean-Claude Besson-Girard nous présente encore des images chocs: il nous rappelle que l'individualisme de masse est la caractéristique des sociétés de surconsommation matérielle et qu'elle contribue fortement à détruire ce qui reste encore des liens sociaux. « L'endettement des ménages n'a jamais été aussi élevé. Le syndicalisme est à l'agonie ». Évidemment nous aurions aimé élaborer davantage sur cette dernière exclamation qui nous frappe en plein visage. C'est le triomphe de l'insignifiance dévastatrice, affirme-t-il. « C'est ce que j'ai nommé « la décivilisation mercantile ».

La crise culturelle apparaît moins flagrante à première vue, mais Besson-Girard la qualifie d'extrêmement profonde en ciblant particulièrement le système d'enseignement et l'éducation. Enfin il y a la crise démocratique avec ses « trois étapes du processus démocratique, c'est-à-dire l'information, la délibération et la décision, dont la première est aux mains des marchands d'armes ou des magnats du capitalisme globalisé ». Pour terminer cette première partie le conférencier nous a parlé brièvement des causes historiques de la situation actuelle.

Résultat de l'effervescence des dernières années, des dizaines de groupes locaux ont essaimé un peu partout sur le territoire français et des correspondances se tissent par la revue

Entropia avec la Suisse, les Pays-Bas, l'Italie, l'Espagne et, espère-t-il, bientôt avec le Québec comme tête de pont sur la grande « île de la Tortue » (Amérique du Nord). Mais d'où viennent les sensibilités politiques ? Besson-Girard nous en fait un bref schéma. En prenant, dit-il, le risque d'en oublier :

> des marxistes critiques, anti-productivistes héritiers de l'École de Francfort, des chrétiens de gauche plutôt mystiques, mais pas exclusivement. Des pacifistes et des militants antinucléaires. Des libertaires et des anarchistes. Des écologistes radicaux. Des adeptes du développement personnel (tendance Pierre Rabhi et du « mouvement pour une insurrection des consciences »). Ce qui reste du mouvement autogestionnaire… Bref, tous ceux qui, contre tous les réformismes, croient encore et toujours à la nécessité révolutionnaire, sous une forme ou une autre.

Il n'a pas oublié de mentionner également quelques connexions dans les partis politiques : « Dans le Parti vert, où une motion "décroissance", en 2005, a été majoritaire… mais sans suite, chez Les Alternatifs rouges et verts, petit mouvement politique, mais qui a de nombreux élus locaux. Même au Parti socialiste, une tendance " décroissance ", sous le nom d'Utopia, a recueilli 1,05 % d'appuis au congrès du PS en novembre 2005. Dans le mouvement d'éducation populaire ATTAC, de nombreux groupes locaux s'intéressent à l'idée de décroissance. » Enfin, il indique également que l'idée de décroissance est même présente dans la droite radicale (revue *Élément*). Voilà qui brise les signes et les lignes idéologiques et doit nous imposer la plus grande vigilance dans la pensée et les pratiques.

Enfin pour terminer sur une note plus personnelle, Jean-Claude Besson-Girard nous livre sa préoccupation centrale :

> J'ai toujours tenté de construire une passerelle entre le politique et le poétique. Entre la perception esthétique du monde et la sauvegarde politique et sociale de la fraternité. En ce sens, je considère la décroissance comme un « idéalisme objectif ».

La dérive et l'impasse du développement durable

Voilà le thème qu'a décidé d'attaquer Lucie Sauvé, professeure et chercheuse à l'Université du Québec à Montréal. Face à la pensée et à l'action hégémoniques, Lucie Sauvé porte un jugement très dur sur les intérêts spécifiques que le développement durable défend « comme une valeur consensuelle et comme finalité de la trajectoire de notre humanité ». Elle déplore d'abord le fait que la notion de développement durable s'est introduite jusqu'au cœur de la politique scientifique et qu'elle est utilisée maintenant sans aucune perspective critique, dans ce qui semble devenu à ses yeux « un projet de civilisation planétaire ».

Lucie Sauvé ne nie pas les efforts louables que des personnes et des groupes font par conviction, sur le terrain, mais elle dénonce le fait que ce concept de développement durable est de l'ordre de la stratégie plutôt que de la conviction pour les milieux politico-économiques et institutionnels.

En somme c'était une présentation qui, en décortiquant les interactions entre « les trois sphères interpénétrées de l'économie, de l'environnement et de la société, s'inscrit dans une dynamique de développement » portant l'empreinte du monde occidental. Une sorte de fuite en avant, qui semble s'être emparée des promoteurs du concept, lesquels jurent que « c'est par l'économie que se résoudront tous les problèmes sociaux et environnementaux ».

Lucie Sauvé montre dans une analyse remarquable le « caractère hégémonique du programme politico-économique du développement durable, qui se situe du côté du pouvoir en place et qui en sert les intérêts. Les organisations internationales prescrivent le développement durable comme ligne directrice des politiques de développement international. La Banque mondiale inscrit par exemple le développement durable au cœur de l'aide au développement. »

En suggérant quelques propositions pour sortir de cette impasse, élaborées par une panoplie de penseurs critiques, Lucie Sauvé rapproche sa réflexion de celles que le mouvement naissant de la décroissance met en avant.

Le mythe fondateur de la rareté

Pour Yves Marie Abraham, professeur adjoint aux HEC Montréal, il faut rompre avec la logique que suppose la croissance illimitée basée sur l'idée que l'humain a des besoins illimités, idée, semble-t-il, inscrite dans la nature des choses. « Est-on bien sûr que l'homme éprouve, naturellement, des besoins infinis? » se questionne-t-il. C'est par le détour anthropologique, la connaissance d'autres sociétés humaines, que le doute se fait plus prenant lorsqu'il interroge l'interprétation que les économistes modernes font de la notion de rareté. « L'exemple des chasseurs-cueilleurs permet de penser que l'attitude qui consiste à désirer sans limite n'est pas dans la nature de l'homme, mais qu'elle s'est institutionnalisée dans la culture de l'homme occidental. » Voilà une explication qui éclaire abondamment notre questionnement de base, à savoir : est-il éminemment souhaitable et possible de mettre fin à la croissance et de s'engager, en raison de la conjoncture actuelle, dans une nouvelle façon d'aborder les questions liées à la production croissante de biens matériels?

Abraham conclut de son exposé qu'il n'y a aucune raison de penser que l'incroyable capacité des humains à créer des mondes radicalement différents les uns des autres soit épuisée. « Le mouvement de la simplicité volontaire et la diffusion grandissante de ce « mot-obus » – comme dit Paul Ariès – de « décroissance » laissent penser que le doute a commencé à s'emparer de nos esprits », première étape de la nécessaire remise en question de la croissance.

Sous le titre « Vers une société conviviale », Serge Mongeau nous montre comment le secteur de la santé n'échappe pas à cette logique de la croissance économique. L'auteur de *La simplicité volontaire* rappelle comment l'industrie de la santé est axée sur la guérison plutôt que sur la prévention. Dans cette perspective, la recherche, le marketing et la vente de médicaments constituent l'une des industries les plus florissantes de l'économie et, nous dit-il, « elle manipule habilement le corps médical et l'opinion publique pour que soient constamment réclamés les derniers médicaments "prometteurs", notamment en utilisant les associations de malades qui peuvent s'appuyer sur des exemples pathétiques… qu'on peut aisément médiatiser ».

Dans son exposé, Serge Mongeau prend parti formellement pour une société de décroissance, position qu'il désigne comme une suite logique du choix individuel qu'est la simplicité volontaire. Il a terminé la deuxième partie de son intervention par une série de propositions pratiques pouvant être mises en œuvre immédiatement et regroupées autour de quatre idées maîtresses : l'équité, l'aspect relationnel, le niveau local et la conservation.

L'agriculture, l'alimentation et l'idée de décroissance soutenable

Qualifiant de « décroissance soutenable » ses perspectives à propos de l'agriculture, Marco Silvestro est le premier intervenant à faire le lien entre décroissance et critique du capitalisme. Son bref survol de l'évolution de l'agriculture québécoise des cinquante dernières années indique une transformation radicale de la structure de production qui s'inscrit dans l'extension des logiques capitalistes dans le Québec de la Révolution tranquille.

Silvestro constate que l'émergence de l'agriculture biologique a pour effet, dans un premier temps, de faire décroître l'emprise économique sur l'agriculture (moins de transport, moins d'intrants, moins de fournisseurs, etc.). Cependant il juge insuffisant de se restreindre à l'agriculture écologique pour sortir de la logique capitaliste. L'agriculture biologique telle qu'elle est pratiquée actuellement ne fait pas ressortir les enjeux sociaux tels que « les normes de propriété foncière, la démocratie locale, l'emploi, la souveraineté alimentaire et la planification régionale. » Il faut, dit-il, « détacher l'agroalimentaire du capitalisme » et « le plus urgent est de retisser les liens essentiels entre nature, agriculture, alimentation et collectivité sociale. » À terme, « l'agriculture, pour sortir de la crise, doit revenir à son utilité de base : nourrir les sociétés humaines. » Pour ce faire, il mentionne quatre pistes d'action :

- réduire d'abord le gaspillage ;
- soustraire le sol à la spéculation ;
- localiser la production et la transformation ;
- autogérer le travail et la collectivité politique.

Une voie politique pour le mouvement de la simplicité volontaire

Dans cette troisième partie du colloque sur les stratégies de changement, Daniela Stan nous introduit à la simplicité volontaire. À l'évidence, l'assistance connaissait déjà très bien cette idée et le mouvement qui la soutient. Mais il n'est pas inutile de rappeler à ceux et celles qui liront le livre que si un mouvement pour la décroissance, plus collectif et plus politique, se développe il ne saurait être soutenu par ses militantEs autrement que par un engagement individuel fondé sur l'idée et la pratique de la simplicité volontaire.

C'est pourquoi Daniela Stan, convaincue que le concept de décroissance et celui de la simplicité volontaire sont liés, a plutôt cherché à faire le lien avec une approche plus collective et plus politique qui pourrait émerger sur la place publique. « Ce que les gens demandent, c'est d'entendre un discours politique qui va dans le même sens (que la simplicité volontaire) et de voir par la suite la mise en place des outils législatifs, juridiques et fiscaux qui soutiendraient la voie de la modération. » « C'est dans un mouvement basé sur la décroissance économique conviviale, qui est donc l'expression collective des principes d'équilibre de la simplicité volontaire, que ce mode de vie éthique prend tout son sens. »

Créer et vivre maintenant au rythme des transformations radicales de la société

Pour Anna Kruzynski, l'idée de décroissance doit être associée au travail d'éradication du capitalisme. Car, écrit-elle, « il ne suffit pas de remettre en cause le capitalisme, mais toute

société de croissance, tout système qui dépend de l'exploitation de la nature pour répondre à la demande. Un projet de décroissance est donc un projet de construction de sociétés conviviales, autonomes et économes. Cette autre logique ressemble grandement à celle imaginée depuis belle lurette par les anarchistes. »

Au-delà de cette prise de position Anna Kruzynski croit qu'il faut créer « des espaces de préfiguration de ce que pourrait être la société souhaitée, à petite échelle et autonomes, selon des valeurs d'association volontaire, d'aide mutuelle, de démocratie directe, d'élimination des rapports de domination et enfin d'autogestion. »

Les recherches qu'elle a entreprises au sein de deux collectifs, soit le Collectif d'étude sur les pratiques solidaires (CEPS) et le Collectif de recherche sur l'autonomie collective (CRAC), visent à faire ressortir les expériences actuellement en cours au Québec qui tendent vers cette remise en cause de la consommation, de la production et de la distribution, expériences diverses menées par des groupes militants qui expérimentent un « autre vivre ensemble ».

Dans son analyse elle nous montre que ces expériences tendent à remettre en cause le capitalisme et le productivisme. Elle remarque que « les caractéristiques de ces expériences alternatives diffèrent de celles de ce qui devient aujourd'hui un tiers secteur, un bras de l'État, soit les services alternatifs communautaires devenus partenaires des Centres de santé et de services sociaux et les initiatives d'économie parallèle qui font maintenant partie d'un secteur quasi étatique appelé l'économie sociale ».

Agissons maintenant pour expérimenter les révolutions possibles, voilà le souhait qu'a exprimé la militante.

Sortir de la politique politicienne pour faire de la décroissance une voie anticapitaliste

Quant à Marcel Sévigny, il propose la vision suivante : le système de représentation politique actuel incarné par la logique étatique est complètement intégré et dominé par la structure de fonctionnement et de gestion du modèle économique capitaliste. « À la lumière des trente glorieuses (1945-1975) et grâce à l'implantation de systèmes de protection sociale dans les démocraties occidentales, sous le couvert d'une sorte de "contrat social" entre l'économie et le politique » on nous a fait croire, dit-il, que « les États nationaux allaient dorénavant pouvoir contrôler (et non plus transformer) de manière permanente l'économie de marché capitaliste ». Cette théorie « s'est révélée un piège formidable » pour la gauche institutionnelle (étatique), dont elle ne peut plus sortir. Partageant les mêmes objectifs de croissance économique que la droite, la gauche institutionnelle peut de moins en moins se lier avec les courants sociaux qui remettent en cause les diverses formes de productivisme et la surconsommation.

Pour combattre ce pouvoir politico-bureaucratique complexe, fragmenté et insaisissable que sont devenues les institutions étatiques, entièrement asservies aux objectifs de profit et de croissance économique, il faut sortir de cette logique. Si l'idée de décroissance remet en cause les fondements mêmes de la structure du système capitaliste, comme le croit Marcel Sévigny, il faudrait donc logiquement remettre en cause le système politique qui lui confère sa légitimité.

Marcel Sévigny propose alors d'adapter la lutte et les moyens d'organisation politique à la future société de décroissance conviviale fondée sur une organisation et une gestion sociétale décentralisée, de dimension humaine. Ainsi, il faut inventer ou réinventer les structures politiques à partir du local et du régional. Mais, ajoute-t-il, « il faut briser le modèle municipal actuel, le plus souvent calqué sur le fonctionnement étatique où pullulent les petits potentats locaux ». Faisant référence à la pensée et aux travaux de l'écologiste américain Murray Bookchin, Sévigny conclut « qu'il nous faut donc sortir des sentiers battus de "la politique politicienne" et chercher les moyens de réhabiliter la politique comme composante de la vie de tous les jours. »

Choisir pour le mieux, mais rapidement

Jean-Marc Fontan part de la nécessité de fonder un modèle de civilisation basé sur la solidarité et l'écologie pour aborder l'idée de décroissance. Il nous dit que ce travail de réflexion et d'expérimentation est déjà en marche et qu'il est « porté tant par des mouvements sociaux, des initiatives individuelles ou collectives que par des organisations de la société civile, étatiques ou privées. »

Fontan nous montre que le modèle hyperlibéral, qui domine actuellement et qui mise sur l'innovation technologique – nanotechnologies, OGM, biotechnologies, etc. – ou de « nouvelles façons de faire – consommation responsable, marché du carbone, etc. –, n'est pas une solution. Il nous faut plutôt bâtir sur un socle commun qui s'appuierait sur « une éthique inspirée d'orientations culturelles dont le désir de vivre ensemble de façon solidaire et écologique constituerait le mobile. »

Entre la solidarité et l'écologie, dit-il, « réside un rapport de proximité à l'espace et au temps : une revalorisation de l'échelle locale et du temps court. » Il rejoint ainsi une des problématiques constantes qui est au cœur des interventions de ce colloque sur la décroissance.

Jean-Marc Fontan nous rappelle comment il est difficile de « survivre » dans un environnement culturel centralisé qui « déploie un monde paradisiaque alors que sa périphérie présente un monde aliéné, marginalisé, appauvri. Ce centre constitue pour tous et chacun une force attractive et intégrative, un paradis virtuel auquel il est extrêmement difficile d'échapper. » Il indique donc qu'un éventuel mouvement de décroissance doit remettre en cause « la finalité actuelle de l'ordre sociétal mondialisé où le productivisme et le consumérisme concentrés entre les mains de la minorité menacent notre survie en tant qu'espèce. »

Le Québec suivra-t-il les traces du mouvement européen naissant des objecteurs de croissance ? Y a-t-il déjà un potentiel de développement pour un mouvement international qui préconiserait la solidarité entre les sociétés riches et les sociétés appauvries pour mettre en application un processus de décroissance conviviale ? Y a-t-il enfin un terrain permettant de bâtir une autre vision économique que celle de l'exploitation, de la domination, du productivisme et du gaspillage ?

À la suite de ce colloque, ces questions nous semblent pertinentes dès lors que l'idée d'une autre mondialisation non

spécifiquement anticapitaliste est soutenue par une partie non négligeable du mouvement altermondialiste, vision qui a largement imprégné le premier Forum social québécois (FSQ) qui s'est tenu à la fin du mois d'août dernier.

Si nous avons les outils et les compétences pour envisager un tel virage, il reste à nous donner le devoir de le faire rapidement.

DOCUMENTS

Action syndicale et enseignement au cégep : nouvelles formes d'intervention de l'État[1]

PAR PIERRE AVIGNON

Si, pendant la construction du Québec moderne, le mouvement syndical s'est imposé comme un acteur majeur ayant favorisé l'amélioration des conditions de travail et de vie de la population, force nous est de constater que la situation a sensiblement changé. Depuis maintenant plusieurs années, le mouvement syndical est davantage sur la « défensive » et doit faire face à un monde du travail plus fragmenté dans lequel la « lutte des places » [2], qui a remplacé la lutte des classes, provoque une certaine forme de repli sur soi. Les politiques publiques dans le domaine de l'éducation ont, elles

1. Cet article est extrait du document intitulé « Quel projet syndical pour la prochaine décennie? » publié en juin 2007 à l'occasion du 18e Congrès de la Fédération des enseignantes et enseignants de cégep (FEC-CSQ).

2. Vincent de Gaujelac, *La société malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Paris, Seuil, 2005.

aussi, connu de nombreuses transformations. Ces phénomènes, qui n'ont pas été sans impacts sur les enseignantes et enseignants de cégep, s'accompagnent souvent d'une démobilisation et d'une baisse de l'influence du mouvement syndical sur les décideurs, les employeurs (l'État ou les entreprises privées) et l'opinion publique. Parallèlement à cela, les inégalités et la détérioration de l'environnement augmentent alors que les conditions de travail ont tendance à se dégrader. Pourtant, les syndicats semblent plus que jamais critiqués.

Les transformations économiques, sociales et culturelles qu'ont connues les sociétés occidentales ces dernières années se sont répercutées sur les cégeps et sur l'ensemble des institutions scolaires. Le personnel enseignant s'est, entre autres, vu obligé de rechercher toujours plus la performance tant pédagogique qu'économique. Il s'agit désormais de former le plus grand nombre d'étudiants pour répondre aux besoins du marché du travail le plus rapidement et au moindre coût possible. Quelles sont donc les causes de ces changements ? Pour tenter d'apporter une première réponse à cette question, nous reviendrons tout d'abord sur l'histoire du mouvement syndical afin de présenter ce qu'était le contexte sociopolitique avant les transformations récentes souvent rassemblées sous la notion de néolibéralisme. Nous présenterons ensuite les éléments caractéristiques des nouvelles formes d'intervention de l'État, le contexte dans lequel ces transformations se sont déroulées ainsi que leurs impacts sur l'action syndicale et les conditions d'enseignement.

Les organisations syndicales comme les cégeps n'évoluant pas en vase clos, notre analyse visera davantage à rendre compte de la dynamique sociale qui a accompagné le développement du mouvement syndical et de notre système d'éducation. L'intervention de l'État et la conjoncture économique

ont en effet une influence importante sur la détermination des stratégies et des décisions syndicales ainsi que sur les conditions d'enseignement.

La mise en place de l'État-providence : un contexte favorable pour l'action syndicale et les conditions d'enseignement

Au début du XX^e siècle, l'intervention de l'État demeure toujours effectuée en périphérie. L'encadrement des relations du travail est alors de nature individuelle et privée. Les secteurs de la santé et de l'éducation sont largement contrôlés par l'Église, ce qui laisse peu de place pour l'intervention de l'État. Le passage de l'État libéral à l'État-providence entraînera une mutation profonde de la nature de l'interventionnisme étatique et des politiques publiques. Dans le cadre du compromis fordiste, l'État, en accord avec certains syndicats et le patronat, établit des règles du jeu obligatoires qui encadrent les négociations des conditions de travail. L'État est appelé à investir massivement dans les secteurs de la santé et de l'éducation, et à mettre en place une série de programmes sociaux. Au Québec, l'affirmation de l'État-providence se confond avec la période de la Révolution tranquille. Il faudra toutefois attendre l'adoption du Code du travail en 1964 pour que les employées et employés du secteur public obtiennent le droit de grève. Pour le mouvement syndical, il s'agit d'une véritable période de consolidation, mais aussi d'institutionnalisation. Le Congrès du travail du Canada (1940), la FTQ (1957), la CSN (1960) ainsi que l'ancêtre de la CSQ, la CIC (1945)[3] sont créés sur une période de vingt ans. Le développement du secteur public, jumelé à la dynamique du secteur industriel et au nouvel encadrement juridique des relations de travail par l'État, entraîne une véritable

3. La CEQ sera crée en 1967 et la CSQ en 2000.

explosion du taux de syndicalisation. Renforcé par ce contexte économique, social et politique, le mouvement syndical montre une grande capacité de mobilisation.

À la fin des années 1970, la présence d'une législation du travail a permis la mise en place d'un encadrement juridique favorable à la multiplication des syndicats et au renforcement de leur pouvoir de négociation et de leur influence. Au-delà de ces gains, il faut rappeler les avancées dans plusieurs domaines tels que la sécurité d'emploi, les assurances publiques, les régimes de retraite, etc. Cependant, à cette époque, les scissions que connaît alors la CSN annoncent un certain affaiblissement du mouvement syndical et une transformation du contexte politique dans lequel les syndicats évoluent.

De la montée du néolibéralisme à la redéfinition des rapports sociaux

À la lecture des citations tirées de discours de René Lévesque entre 1980 et 1983, on peut pressentir les transformations auxquelles le Québec devra désormais faire face. « Cette "machine" administrative que nous avons construite à la faveur d'un contexte de prospérité et aussi parce qu'il nous fallait d'abord effectuer un rattrapage par rapport aux autres sociétés industrialisées, il ne fait pas de doute que cette machine doit poursuivre et amplifier sa cure d'amaigrissement qui est en cours » (Discours inaugural 1980). L'ancien premier ministre soulignait également que la crise économique à laquelle nous faisions face se présentait comme « une profonde crise des valeurs ».[4]

4 Pour une analyse complète des discours, voir Gilles Bourque, « Prolégomènes à l'analyse des transformations de la régulation politique au Québec 1960-2003 » dans *La régulation néolibérale. Crise ou ajustement?* Montréal, Athéna, 2004, p. 363-388.

La chute de l'empire communiste a sans doute été un élément déclencheur de cette crise des valeurs. Si certains y ont vu « la fin de l'histoire » [5], c'est-à-dire la victoire de la démocratie libérale et du capitalisme, d'autres[6], au contraire, ont plutôt souligné la perte de sens, la disparition des idéaux et la montée de l'individualisme ou encore l'éclipse des fins, la seule finalité étant maintenant de maximiser l'efficience de la société. Ce sont désormais la croissance, le marché, la concurrence et l'obsolescence de l'État qui dominent le discours dans l'espace public. La montée de l'ADQ ainsi que les propositions de réingénierie ou de modernisation de l'État des trois principaux partis politiques du Québec l'illustrent bien.

Transformations économiques

La crise économique du début des années 80 constitue un point tournant. La mondialisation de l'économie, qui s'est en partie développée comme réponse à cette crise, a notamment favorisé l'intégration de l'économie nationale dans le marché mondial. L'expansion des firmes multinationales a été appuyée par les États au moyen de diminutions de taxes, de subventions et de négociations à l'échelle internationale. Un ensemble de règles, permettant à ces mêmes entreprises de ne pas être dépendantes des législations nationales, a aussi été élaboré.

Le marché du travail a également subi d'importantes mutations provoquées par le développement des nouvelles technologies, les délocalisations et la tertiarisation de l'économie mais également par les nouvelles stratégies des entreprises et des États. Pour favoriser la concurrence globale, les entreprises ont misé sur l'innovation permanente et la réduction des

5. Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

6. Jacques Chevalier, 2004, *L'État post-moderne*, J.G.D.J.

coûts de main-d'œuvre. Loin d'être sans conséquences sur les salariés qui y œuvrent, ce nouveau marché du travail exige le dépassement perpétuel de soi. La lutte des places remplace dès lors la lutte des classes.[7]

Transformations sociales

Parallèlement aux transformations économiques, on a pu assister à un phénomène paradoxal de montée de l'individualisme et de multiplication de groupes de personnes, parfois sous la forme de réels mouvements sociaux (féministe, écologiste), parfois sous celle de groupes d'intérêts particuliers. La prolifération de ces derniers, c'est-à-dire des groupes de défense des droits (gais et lesbiennes, jeunes, personnes âgées, personnes handicapées, communautés ethniques, etc.), a créé, selon certains, [8] une hétérogénéité au sein de la société rendant plus difficile l'élaboration d'un projet collectif de société. Ces demandes particularistes ont permis de mettre en lumière des problèmes cruciaux, mais ces groupes ne sont cependant pas porteurs de profonds changements sociaux comme peuvent l'être les mouvements féministe et écologiste. L'exacerbation des différences remet alors en question l'importance de la lutte contre les inégalités économiques relayée au second plan par rapport à la recherche d'égalité identitaire.

L'éclatement du monde ouvrier, notamment à cause des nouvelles technologies et des délocalisations de la production industrielle vers les pays du Sud, représente un autre élément marquant de la fin du XX[e] siècle. Ce phénomène a largement accentué l'hétérogénéité de la société. Les changements

7. Vincent de Gaujelac, *op cit.*

8. Jacques Beauchemin, *La société des identités. Éthique et politique dans le monde contemporain*, Montréal, Athéna, 2004.

technologiques ont, quant à eux, favorisé le renforcement du pouvoir des médias et des différents groupes d'intérêts. Une nouvelle culture de l'immédiateté et de l'éphémère a été reconnue comme nocive à la démocratie, car « quand il n'y a plus de temps à partager, il n'y a plus de démocratie ».[9] Des liens pourraient être faits ici avec l'engagement militant dans nos organisations syndicales. Selon certains chercheurs comme Jacques Chevalier, les membres des syndicats eux-mêmes, confrontés à cette immédiateté et à cette concurrence face aux espaces possibles d'engagement social, semblent proposer une forme d'implication plus ponctuelle, plus individuelle et plus souple.

Transformation de l'intervention étatique

« Inséré désormais dans des liens complexes d'interdépendance, exposé à la concurrence de pouvoirs multiples avec lesquels il est tenu de composer, traversé lui-même par de nombreuses lignes de fractures, l'État semble avoir perdu une bonne part de ses moyens d'action et de sa capacité d'emprise sur l'évolution sociale ».[10] L'État désormais aux prises avec de multiples acteurs locaux, nationaux et internationaux, une société plus fragmentée et ayant perdu la maîtrise de certains leviers de son développement économique et social en raison de la mondialisation, est un État encadré et concurrencé. L'éducation est d'ailleurs largement instrumentalisée au service de cette nouvelle donne. Elle vise dorénavant à s'assurer qu'une main-d'œuvre concurrentielle soit formée et que les formations offertes puissent être ajustées le plus facilement possible aux besoins des entreprises.

9. Jacques Chevalier, *op. cit.*

10. *Ibid.*

Face à un État considéré comme trop interventionniste, plusieurs ont proposé de réduire les lieux d'intervention de l'État dans l'espace public en laissant plus de place au secteur privé. Au nom de la contrainte extérieure, de la compétitivité mondiale et du calcul économique coût-avantage, de nombreuses réformes sont effectuées. La restriction du droit de grève, la diminution de l'accessibilité à l'assurance-emploi ou encore l'obsession du déficit zéro et du remboursement de la dette en sont quelques exemples. Néanmoins, transformations ne signifient pas retrait pur et simple. Certains gains ont d'ailleurs été réalisés. Le règlement de l'équité salariale, la Loi sur le harcèlement psychologique, la mise en place des CPE ou encore le régime québécois d'assurance parentale peuvent, en effet, apparaître comme des avancées pour les employées et employés et pour l'ensemble de la population du Québec. L'État néolibéral est donc loin d'avoir stoppé l'intervention publique dans la sphère privée, et ses budgets dans leur ensemble n'ont pas connu de chute importante. Il s'agit davantage d'une redéfinition du type d'intervention moins universelle et donc plus ciblée à la fois sur des besoins particuliers et sur le soutien aux entreprises.

La nouvelle gestion publique

Au Québec comme dans la plupart des pays occidentaux, l'intervention de l'État a connu des transformations sur le fond comme sur la forme. Depuis les années 1980, la nouvelle gestion publique (NGP) est utilisée pour répondre aux critiques adressées à l'État-providence.[11] Ces nouvelles pratiques n'ont pas été sans conséquences sur les services publics et sur ceux

11. Ce nouveau courant a été largement documenté, voir notamment Michel Audet, R. Blouin, J.-N. Grenier *et al.*, *Les innovations dans l'administration publique*, rapport de recherche, 2005-2006.

et celles qui y œuvrent. Inspirée des valeurs de l'entreprise privée, la NGP consiste en une recherche d'efficacité maximum laissant parfois derrière elle les finalités des politiques. Basée sur les principes du marché, la NGP propose d'avoir recours à la privatisation, à la sous-traitance, à la mise en concurrence, mais également à l'évaluation, à la gestion par résultats et à la décentralisation. Il s'agit de réaliser des économies et de tirer le maximum de chacun et de chacune. Afin d'assurer la performance du système, le développement de cette pratique favorise le dépassement personnel. Évidemment, les impacts sur les travailleuses et les travailleurs sont notables. Comme le souligne le sociologue Vincent de Gaujelac : « L'ambiguïté du pouvoir managérial réside dans le décalage entre les intentions affichées d'autonomie, d'innovation, de créativité, d'épanouissement dans le travail et la mise en œuvre de dispositifs organisationnels producteurs de prescriptions ».

En plus des transformations sociales et économiques défavorables aux syndicats, les politiques publiques auront pour conséquence de réduire le rapport de force des syndicats notamment dans le secteur public. La baisse du taux de syndicalisation ainsi que plusieurs promulgations de lois spéciales viendront confirmer la nouvelle régulation néolibérale. Souvent adoptées sous le bâillon, lors du dernier mandat du Parti libéral, les nouvelles lois ont également mis les organisations syndicales sur la défensive.[12]

Impacts sur les structures syndicales

Devant ces transformations économiques, sociales et politiques,

12. La promulgation d'une loi spéciale répressive pour mettre un terme aux négociations remises en cause par le Bureau international du travail (BIT), la réforme de l'article 45, l'agence des PPP ou l'ouverture à l'assurance privée illustre bien le mandat du Parti libéral de 2003 à 2007.

les organisations syndicales ont eu tendance à moins remettre en question le fonctionnement du système économique et à adopter une stratégie de conciliation plutôt que de confrontation. La mise en place du Fonds de solidarité en 1983 et la participation syndicale aux sommets socioéconomiques en sont deux illustrations. Était-ce la bonne solution pour faire face aux nouveaux enjeux économiques et sociaux? Nous ne referons pas l'histoire. Néanmoins, nous pouvons constater que les structures syndicales semblent avoir accompagné les grandes transformations sociales et économiques. D'une part, à l'image de la montée des groupes de défense des droits et de nouveaux mouvements sociaux dans la société, accompagnés par l'adoption de la Charte canadienne des droits et libertés, les organisations syndicales comme la Centrale des syndicats du Québec (CSQ) ont fait place à plusieurs réseaux et comités responsables des dossiers environnementaux, de la condition des femmes, des jeunes, des gais et lesbiennes, des retraités, etc. Ces réseaux à l'intérieur même des centrales ont été à la fois porteurs de nouvelles valeurs et de nouveaux projets, mais on peut également penser qu'ils ont soulevé de nouveaux défis pour un mouvement syndical qui doit continuer à rassembler.

D'autre part, en considérant que les centrales syndicales sont porteuses de projets collectifs, nous pouvons aussi noter que ces organisations ont été fragilisées par les transformations sociales décrites précédemment. Elles ont en effet dû faire face à certaines formes de repli. De nombreuses organisations sectorielles non affiliées à des centrales, la Fédération interprofessionnelle de la santé du Québec (FIQ), l'Alliance du personnel professionnel et technique de la santé et des services sociaux (APTS), le Syndicat des professionnelles et professionnels du Gouvernement du Québec (SPGQ), le Syndicat de la fonction publique du Québec (SFPQ), la Fédération autonome du col-

légial (FAC) et dernièrement la Fédération autonome de l'enseignement (FAE) ont ainsi vu le jour. Par ailleurs, pour assurer l'influence syndicale au sein des nouveaux lieux de prise de décision, les centrales participent à de nombreuses coalitions et à des groupes de travail gouvernementaux. La multiplication de cette forme d'action peut parfois complexifier la compréhension des mécanismes de prise de décision. Les transformations que les organisations ont connues peuvent donc être analysées comme le résultat des décisions prises aux différents paliers de l'organisation syndicale (membres, exécutifs locaux et exécutifs nationaux) mais également comme la conséquence des transformations de la société et de l'intervention étatique.

De la naissance des cégeps aux réformes tous azimuts

Quels liens peut-on faire entre la mondialisation, les transformations de l'intervention de l'État et les réformes en éducation ? À première vue, les liens ne sont pas évidents à faire. Mais, si l'on y regarde de plus près, on remarque que les valeurs qui sous-tendent les actions de l'État dans le domaine des relations de travail sont souvent similaires à celles qui inspirent les réformes du système d'éducation.

Nouveaux enjeux

La création des cégeps en 1967 s'inscrit dans un large mouvement d'extension de l'enseignement public et gratuit et des grandes réformes de l'État-providence. À la veille du 40e anniversaire d'existence de cette institution, mais également plus de 10 ans après les États généraux sur l'éducation, plusieurs bilans ont été effectués.[13] À l'échelle internationale, un mouvement de commercialisation de l'éducation se fait sentir. Le

13. *Les cégeps : une grande aventure collective*, Association des cadres des collèges du Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006; *Les États généraux sur l'éducation. Dix ans après. L'accès, la réussite et l'égalité : constats et perspectives d'avenir*, Montréal, Centrale des syndicats du Québec, 2006.

responsable d'une entreprise d'éducation américaine déclarait même : « Les entrepreneurs de l'éducation seront les véritables agents de transformation de l'éducation au XXIe siècle ».[14] Dans son récent ouvrage, Jocelyn Berthelot ne manque d'ailleurs pas d'exemples inquiétants au Québec ou ailleurs. De l'évaluation institutionnelle négative d'un établissement public qui mène à la gestion par une entreprise privée en GrandeBretagne, à la multinationale de l'éducation cotée en bourse aux États-Unis en passant par la paye au mérite, rien ne semble pouvoir échapper à la logique marchande de la mondialisation.

Les transformations de nos systèmes d'éducation semblent constitutives de ce que Berthelot qualifie de « nouvel ordre éducatif mondial ». Inspiré des valeurs du marché que sont la compétition, la concurrence, le libre choix et l'approche client, ce nouvel ordre, comme le qualifie Berthelot, remettrait en question les principaux objectifs de notre système d'éducation, c'est-à-dire la démocratisation, l'égalité des chances et l'intégration sociale. La privatisation du financement, l'autonomie accrue des établissements pour la création de choix diversifiés et la mise en place de systèmes d'évaluation et d'approche par résultats pour mettre en lumière les différences et favoriser la compétition seraient la traduction concrète de ces nouvelles valeurs. Les cégeps n'échappent évidemment pas à ces tristes constats.

Dans les débats publics sur l'éducation, ce sont les enjeux de la baisse démographique et des finances publiques, désignés dans le dernier rapport sur l'accès à l'éducation réalisé pour le gouvernement du Québec en 2005 (rapport Gervais), [15] qui

14. Jocelyn Berthelot, *Une école pour le monde, une école pour tout le monde. L'éducation québécoise* dans le contexte de la mondialisation, VLB Éditeur, 2006.

15. *L'éducation : l'avenir du Québec. Rapport sur l'accès à l'éducation*, Gouvernement du Québec, ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport, 2005, p. 3.

marquent les discussions depuis les années 80. La part du budget de l'État consacrée à l'éducation a en effet diminué, tout comme le nombre d'étudiants notamment en région. Ajoutons à cela les nouvelles interventions de l'État et l'on obtient une fragmentation du réseau des cégeps. Celle-ci se traduit notamment par la compétition pour attirer les étudiants devenus « clients » et par la pression exercée sur le personnel des établissements. Les campagnes publicitaires parfois « agressives » des cégeps et les demandes adressées au personnel en ce qui a trait au recrutement sont symptomatiques de cette situation. Compétition, restrictions budgétaires et formation en vue du marché du travail notamment sous forme de formations courtes portent également le germe de multiples tensions dans le réseau collégial. Par exemple, les cégeps ont tendance à s'arracher les nouvelles sources de financement, qu'elles proviennent d'Emploi Québec ou d'entreprises privées, à la fois pour financer leurs activités générales et pour attirer le plus grand nombre possible de « clients ».[16]

Le rapport Gervais a permis de montrer l'existence d'un certain consensus sur les enjeux actuels, mais non sur les solutions. Malgré la croissance économique et certaines promesses de baisses d'impôts, la pression obtenir pour une augmentation des frais de scolarité se fait de plus en plus sentir. Du côté syndical, une réforme de la fiscalité, l'augmentation des transferts fédéraux pour l'enseignement postsecondaire ainsi que l'arrêt du financement public de l'enseignement privé, y compris celui des collèges privés, sont mis en avant.

L'acuité des défis actuels ne doit pas empêcher de signaler que l'accessibilité ainsi que la réussite ont augmenté au

16. Colette Bérubé et Gaétan Baudet, *La formation continue dans les cégeps depuis 1990 : Individus et entreprises dans la relation formation-emploi*. Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal, 2004.

cours des dernières années. Les défis demeurent toutefois importants alors que les exigences pour entrer sur le marché du travail augmentent. Cependant, si la sensibilisation sur la réussite est importante, elle ne doit pas être centrée uniquement sur les pratiques du milieu de l'éducation. Comme le suggère notamment Jacques Roy, les déterminants sociaux (soutien familial, valorisation de l'éducation dans la société, nombre d'heures consacrées au travail rémunéré, etc.) de la réussite sont tout aussi importants et ils dépendent davantage des politiques publiques dans leur ensemble plutôt que des pratiques internes des institutions d'enseignement. La question de l'égalité des chances doit continuer à être posée comme telle, car la corrélation entre le revenu des parents et l'accès à l'éducation (on ne parle même pas de réussite!) est toujours présente. Seulement 35 % des enfants de 18 à 24 ans de parents gagnant moins de 25 000 $ fréquentent le cégep alors que 50 % des cégépiens ont des parents gagnant plus de 100 000 $.[17]

Réformes des cégeps et État néolibéral

Bien que les cégeps aient subi quelques réformes avant cette date, le *renouveau* imposé par la ministre Robillard en 1993 et complété par les réformes que la ministre Marois a introduites dans les collèges en 1998 comporte les changements les plus importants ayant eu lieu depuis leur création. Une des réformes parmi les plus fondamentales a été sans doute cette promotion des collèges au rang des établissements d'enseignement supérieur. C'est en effet sur la base de cette promotion que s'appuyait la décentralisation – consolidée par la ministre Marois en 1998 – de la gestion administrative et pédagogique. Parmi les mesures de décentralisation, soulignons celles touchant la procédure d'élaboration des programmes, les nouvelles

17. *L'éducation : l'avenir du Québec. Rapport sur l'accès à l'éducation, op. cit.*, p. 90.

dispositions de la Loi des collèges et du Règlement sur le régime des études collégiales (RREC) ainsi que la déréglementation quasi totale des attestations d'études collégiales (AEC), introduite par la ministre Marois en 1998. [18]

Outre cette décentralisation, la réforme de 1993 imposait aussi une sorte de révolution dans la conception des programmes d'études et de l'enseignement en proposant l'approche par compétences et en accentuant l'approche programme. La création de la Commission d'évaluation de l'enseignement collégial (CEEC) introduisait un système d'imputabilité qui, avec les réformes sur le financement appliquées dans les années 1995-1996 et les plans de réussite imposés en 2000, allait peu à peu s'orienter vers l'obligation de résultat. Le rôle de la CEEC s'est d'ailleurs élargi avec le temps. Après avoir visé l'évaluation des programmes, elle a exigé que les collèges se dotent d'une politique institutionnelle d'évaluation des apprentissages (PIEA) et d'une politique institutionnelle d'évaluation des programmes (PIEP).

Les réformes qu'ont connues les cégeps visaient en partie à répondre aux enjeux soulevés précédemment, mais elles ont également contribué à créer certains problèmes. Ces réformes, inspirées de la logique d'intervention de l'État néolibéral, visaient à améliorer la performance des cégeps tant du point de vue de la gestion administrative que de la formation d'une main-d'œuvre répondant aux nouveaux critères économiques. La décentralisation, la nouvelle reddition de comptes, l'approche client, la gestion par résultats, la mise en concurrence ainsi que le recours aux fondations et au financement

18. *Les cégeps en sursis. Document d'information et de réflexion*, Centrale des syndicats du Québec, 2004. Disponible en ligne : http://www.fec.csq.qc.net/sites/1678/documents/dossiers/colloque.pdf

privé sont toutes des stratégies promues par la nouvelle gestion publique dont nous avons signalé les défauts plus haut. Cette nouvelle autonomie sous contrôle subie par les cégeps a également été ressentie par les enseignantes et enseignants qui se sont vu confier de nouvelles responsabilités sans nouveaux moyens financiers.

Impacts sur le personnel enseignant

Dans une publication dont le titre en dit long, *L'innovation dans les cégeps*, la Fédération des cégeps affirmait que pour plus de 50 % des « innovations » étudiées qui ont connu des obstacles, la surcharge de travail du personnel a été désignée comme un des facteurs explicatifs par les répondants.[19] La Fédération ne semble pourtant pas s'inquiéter outre mesure de ce constat. Au contraire, le discours que l'on retrouve dans ce document risque davantage d'avoir une influence néfaste sur le travail des enseignantes et enseignants. Réaffirmant la volonté d'ancrer les cégeps dans une logique de compétition internationale, la Fédération valorise ainsi l'innovation considérée comme le dépassement constant des acteurs. De nouvelles sources de financement, de nouveaux marchés et de nouveaux partenaires doivent ainsi être recherchés afin de s'adapter aux transformations sociales et aux besoins de l'économie. On compte alors sur l'augmentation de l'autonomie, l'assouplissement de l'organisation des programmes et du travail et la diminution des contraintes liées aux programmes gouvernementaux. Le nouvel objectif élevé au rang de finalité est clair : l'innovation quelle qu'elle soit !

19. *L'innovation dans les cégeps du point de vue des acteurs*, Fédération des cégeps, Québec, 2006, p. 90.

Pour les étudiantes et étudiants, les récentes évolutions pourraient avoir des impacts sur l'accessibilité, la gratuité et la formation générale. Pour les enseignants, la précarité et la tâche sont au cœur des préoccupations. En ce qui concerne la précarité, en 2003-2004, le personnel non permanent était légèrement supérieur au personnel permanent dans les cégeps.[20] La multiplication des autorisations provisoires de programmes ainsi que certains reculs en termes de sécurité d'emploi pour les enseignantes et enseignants mis en disponibilité sont d'autres exemples de précarisation. La flexibilisation de l'offre de formation, les restrictions budgétaires et les nouvelles logiques d'intervention étatique dans le domaine des relations de travail ne pouvaient avoir d'autres conséquences.

En ce qui concerne la tâche, le phénomène est plus subtil, mais tout aussi important. Les impacts des nouvelles formes d'intervention de l'État dépassent d'ailleurs largement les frontières du Québec. Le sociologue Christian Maroy, auteur d'une étude sur l'évolution du travail enseignant en France et en Europe, a fort bien décrit l'impact des transformations sur ce personnel.[21] La diminution des budgets alloués à l'enseignement et les nouvelles pratiques pédagogiques limitant l'autonomie ont toutes deux augmenté la charge de travail des enseignantes et enseignants. Christian Maroy note en effet comment le nouveau modèle qui fait la promotion de la mobilisation de toutes et tous autour d'un projet éducatif a multiplié les tâches prescrites, comme le travail en équipe et l'investissement dans la

20. Denis Savard et Saïd Bouthaim, « Les cégeps : de l'accès à la réussite », dans *Les cégeps : une grande aventure collective*, Association des cadres des collèges du Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 122.

21. Christian Maroy, *Les évolutions du travail enseignant en France et en Europe. Facteurs de changement, incidences et résistances*, conférence du PIREF 2005.

gestion collective de l'établissement. Cela s'est notamment traduit, souvent par une augmentation des heures de présence obligatoire, rarement par des hausses de salaire. L'auteur rappelle que des recherches à l'échelle européenne ont conclu que

> dans tous les pays, selon la loi ou sur la base des conventions collectives, les enseignants sont supposés mener un travail en équipe (évaluation interne de l'école, préparation du programme, plan d'activité, etc.). Ce travail en équipe n'engendre pas de rémunération supplémentaire ni de diminution du temps d'enseignement. La profession enseignante serait donc concernée par la nécessité de s'impliquer davantage dans des tâches administratives et de gestion scolaire, d'utiliser les technologies de l'information et de la communication, de promouvoir les droits humains et l'éducation civique, et de former les élèves à apprendre dans une perspective d'apprentissage tout au long de la vie. Dans ce contexte, les enseignants doivent aussi faire face à des groupes qui n'ont jamais été aussi hétérogènes.

Des systèmes d'évaluation et de suivi ont également été mis en place et les pressions sont fortes pour adopter de nouvelles pratiques pédagogiques dont l'efficacité demeure incertaine. À cela s'ajoutent les pressions des étudiants, des parents ou d'autres intervenants, pour la réussite et la sélection dans les meilleurs établissements dans un contexte de « lutte des places ».

De manière fort intéressante, on remarque que les réformes qu'ont connues les cégeps ressemblent à celles que décrit la recherche de Maroy. Leur impact sur la tâche est donc très similaire. La mise en œuvre de l'approche programme, la décentralisation dans l'élaboration des programmes et l'approche par compétences ont nécessité davantage de préparation et de travail en équipe. Les plans de réussite exigent, quant à eux, plus d'activités d'encadrement et de travail en comité. La volonté de

spécialisation, et donc d'adaptation aux besoins du marché du travail, ainsi que les nouvelles formes de compétition entre les cégeps, n'ont pu avoir d'autres conséquences qu'une augmentation et une complexification du travail. Ces nouvelles tâches n'ont pas, ou très peu, été compensées par de nouvelles embauches ou des augmentations de salaire. Bien au contraire, des coupes budgétaires ont eu lieu au moment où ces réformes étaient mises en œuvre. Les nouvelles exigences, dont certaines ont été encadrées grâce à des ententes introduites dans les conventions collectives, ont entraîné une multiplication des tâches à réaliser en plus de l'enseignement, ce qui traduit une certaine forme de perte d'autonomie professionnelle.

* * *

Confrontées à des interventions de l'État de moins en moins favorables aux employées et employés, à des réformes éducatives à répétition, mais également à l'ensemble des transformations sociales (hétérogénéité de la société, multiplication des groupes de défense des droits et individualisme), les organisations syndicales ont eu de nombreux défis à relever. Les stratégies et les positions ont d'ailleurs changé. Nous ne sommes plus au temps de la confrontation et des revendications radicales de *L'école au service de la classe dominante,* importante publication de la CSQ dans les années 70.

Les stratégies syndicales actuelles sont davantage orientées vers la concertation et les propositions de réformes. Pourtant lors de la publication de *Parlons politique* à l'automne 2006, plusieurs commentateurs[22] ont dénoncé le radicalisme

22. Voir notamment : Alain Dubuc, « Dans un cégep près de chez vous », *La Presse*, 18 novembre 2006 et Mario Roy, « La crucifixion », *La Presse*, 13 janvier 2007.

des positions défendues par les trois fédérations des enseignantes et enseignants de cégep. Il semble donc que, même devenues plus vulnérables par la mondialisation et les nouvelles formes d'intervention de l'État, les organisations syndicales continueront un certain temps de se faire attaquer par les défenseurs du libre marché de tout acabit. L'influence que ces derniers ont sur l'opinion publique nuit toutefois à l'action syndicale et à la mobilisation des membres. La multiplication des espaces possibles d'engagement dans différentes causes, comme nous l'avons déjà souligné, rend également plus difficile l'implication à long terme.

Qui plus est, l'augmentation de la charge de travail, la décentralisation et la complexification des processus de prise de décision n'ont certainement pas aidé non plus à la mobilisation. De plus en plus d'acteurs, outre ceux provenant de nouveaux mouvements sociaux, gravitent désormais autour du réseau collégial. D'une part, les espaces de concertation gouvernementaux nationaux comme le Comité national des programmes d'études professionnelles et techniques (CNPEPT) ou régionaux, comme les conférences régionales des élus (CRÉ), occupent de plus en plus de place et, d'autre part, plusieurs nouveaux acteurs spécialisés sont apparus dans les années 80. On pense notamment à l'Association québécoise de pédagogie collégiale (1981), à l'Association pour la recherche au collégial (1988), à la Commission d'évaluation de l'enseignement collégial (1993), à des centres de recherche ou encore à des coalitions comme la Coalition-cégeps ou la Coalition des cégeps en régions. Comme pour les nouveaux mouvements sociaux, il ne s'agit pas de critiquer cette multiplication des groupes mais bien de constater que leur apparition a rendu

plus complexes les rapports d'influence et la prise de décision dans le réseau des cégeps. Ce constat a d'ailleurs été effectué dans tous les domaines où intervient l'État. Le terme de gouvernance, qui renvoie à une gestion consensuelle de la prise de décision par l'État effectuée après consultation des groupes de la société civile, résume bien ce phénomène.

L'incertitude découlant à la fois de la lutte des places, de la baisse démographique et des coupes budgétaires peuvent également apparaître comme un frein à la mobilisation. L'individualisme et la quête perpétuelle du dépassement personnel et de la performance en sont d'autres. Les différentes rondes de négociations d'après 1980 ont, quant à elles, peut-être davantage permis d'encadrer les nouvelles exigences patronales plutôt que de réaliser des gains. Encore une fois, l'implication des membres, les nouvelles pratiques de gestion publique, les transformations économiques et sociales et les réformes en éducation sont tous des facteurs qui permettent d'expliquer l'évolution des conventions collectives.

À l'image de la société, le mouvement syndical fait face à plus d'incertitude et à des mécanismes de prise de décision plus complexes que par le passé. Face à cela, nous avons le défi de rassembler et d'agir malgré l'hétérogénéité croissante de la société et la lutte des places. Performer, qui semble le leitmotiv de l'État en éducation et ailleurs, devra être remplacé par un projet de société qu'il faudra continuer à mieux définir. Et, plutôt que d'entrer systématiquement dans le cercle parfois vicieux et souvent épuisant de la recherche de nouvelles manières de faire, il pourrait être intéressant de revenir à certains enjeux fondamentaux. Par exemple, demandons-nous pourquoi les

déterminants socioéconomiques ont toujours une si grande importance dans la réussite scolaire et sociale alors qu'une des finalités de notre système d'éducation est d'assurer l'égalité des chances. Tentons donc d'agir pour que les interventions de l'État cessent de prescrire de nouvelles pratiques aux impacts limités voire néfastes et pour qu'elles permettent plutôt de réduire les conséquences des conditions socioéconomiques sur le parcours scolaire et la vie des jeunes Québécois. Même la Réserve fédérale américaine et le Fonds monétaire international (FMI) semblent demander aux États d'intervenir davantage pour réduire les inégalités.[23] Bonne nouvelle?

23. Éric Desrosiers, « Un appel à l'État », *Le Devoir*, lundi 23 avril 2003, p.B3.

Pour redonner un sens au système public d'éducation du Québec

PAR LOUIS DESMEULES

Que devient l'école publique aujourd'hui ? Elle est attaquée de tous bords tant dans ses fondements que sur le plan de son financement. Ce n'est pas sans raison que diverses « idéologies » s'y confrontent encore, véhiculant un retour soit au conservatisme, soit au libéralisme économique ou, au contraire, une démocratisation réelle. Comme le disait Laurent-Michel Vacher, le vingtième siècle n'a rien produit de vraiment neuf mis à part les grandes idéologies politiques.[1] « Le trait commun de toutes les idéologies, c'est de masquer les causes réelles du malheur humain, causes qui sont avant tout sociales et économiques. Par là, l'idéologie sert bien les intérêts de ceux qui profitent de l'injustice et de l'exploitation » (Vacher parlant de Marx).[2] Comment faire la part des choses? Pour y voir plus clair, ce qu'il nous faut, c'est d'abord une franche critique non aseptisée qui

1. Laurent-Michel Vacher, *Histoire d'idées*, Montréal, Liber, 1994.
2. *Idem*, p. 139.

puisse débusquer les idéologies et ensuite un projet de reconstruction cohérent. Et pour que nous puissions nous ouvrir vers de nouveaux possibles, une vision d'ensemble est plus que jamais indispensable.

Dans cet article, il sera proposé de reprendre la réflexion sur ce qui constituait officiellement la première critique trop souvent oubliée du rapport Parent : le rapport Rioux de 1968-1969. Nous y verrons apparaître un héritage philosophique et critique encore percutant du système d'éducation publique. Cela nous amènera à une réflexion plus globale et actuelle à partir du concept de société éducative qui redonne un sens et un avenir au projet d'une éducation publique démocratique pour aujourd'hui.

Bourdieu et Passeron, en 1964, avaient bien vu que si on définit l'enseignement démocratique comme celui qui permet au plus grand nombre possible d'individus de s'emparer des acquis de la culture scolaire, « il s'oppose aussi bien à l'enseignement traditionnel orienté vers la formation d'une élite de gens bien nés qu'à l'enseignement technocratique tourné vers la production en série de spécialistes sur mesure ».[3] Les auteurs préconisaient comme solution une pédagogie fondée sur une sociologie des inégalités culturelles. Pour éviter l'élitisme, il faut pratiquer un enseignement différencié en donnant à tous de véritables moyens de s'approprier la culture scolaire.

Plus près de nous, au Québec, le sociologue Marcel Rioux viendra ajouter des éléments de compréhension de la situation du système d'éducation québécois. L'ensemble de son œuvre, et particulièrement le *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec* publié en 1969, nous

3. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 114-115.

laisse un héritage critique oublié, mais pourtant incontournable. Il importe aujourd'hui encore de réfléchir au rôle de l'éducation dans la société à la lumière de ces travaux.

C'est le concept de société éducative qui peut avoir un sens ici comme dans d'autres pays. Dans cette société, la dimension éducative ne sera pas une dimension comme une autre, mais le *centre même de l'activité humaine*. Nous voulons bien modestement contribuer à faire avancer cette réflexion ici au Québec. En un certain sens, nous pouvons dire que sur le plan pratique, par la force des choses, une certaine ouverture de l'école à la communauté se vit actuellement et s'inscrit dans la perspective que nous valorisons ici. Mais il faut se garder de réduire l'école à la dimension d'une entreprise ou à un service d'activité en simple concurrence avec les autres.

Le rapport Rioux

En utilisant la critique marxiste à la suite de ses lectures des théoriciens de l'École de Francfort, Marcel Rioux a proposé une vision unifiée d'un projet de société dans lequel intervient en premier lieu l'enseignement des arts.

> Dans le rapport Rioux, on propose une nouvelle définition de la culture qui se démarque largement de la culture humaniste traditionnelle, on veut donner à l'éducation en général et à l'éducation artistique en particulier la fonction de « former des hommes qui puissent retrouver un sens à leur vie et contribuer à créer une nouvelle culture, un nouveau code de mise en ordre de l'expérience humaine. Il s'agit de passer de la culture humaniste, culture de l'élite dans la société industrielle, pour en arriver à une *culture* ouverte qui sera mieux adaptée à la société post-industrielle.[4]

4. F. Couture, S. Lemerise, « Le rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques » dans *Hommages à Marcel Rioux. Sociologie critique et société contemporaine*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1992, p. 83.

Rioux visait ici une émancipation, une prise en charge collective. Il s'agissait d'utiliser l'imagination, le potentiel créatif pour prendre une distance face à l'industrialisation et à la société de consommation. Cette perspective allait dans le sens des analyses de théoriciens comme Marcuse. Le rapport Rioux demandait d'élargir le rôle de l'État à tous les aspects culturels. Il envisageait l'art comme le domaine de synthèse des savoirs par excellence. Il militait pour une démocratisation de l'expérience artistique. Aucun gouvernement ne donnera suite au modèle éducatif mis en avant dans ce rapport. Néanmoins, il s'agissait d'une tentative remarquable de penser à la fois l'art et la société dans un rapport dialectique visant un véritable progrès social. Il vaut la peine de s'y attarder un peu ici.

Dans la première partie du rapport intitulée: *À l'heure du rapport Parent*, la commission présidée par Rioux jette un regard critique sur ce document et les principaux changements qui y ont été proposés. On a affaire ici à une véritable analyse à la fois sociologique et philosophique. Y sont mises à jour les idées sur l'homme et la société qui sont implicites dans le rapport Parent. Y est montrée la contradiction entre l'industrialisation progressive du Québec et les valeurs véhiculées à l'époque. En effet, il y avait une contradiction entre la culture et la structure socioéconomique du Québec: la société québécoise s'était repliée sur elle-même afin de préserver sa culture comme le rapport Parent l'avait d'ailleurs montré en parlant des oppositions entre la culture traditionnelle et la société industrialisée. Dans le sillage du comité Tremblay sur l'enseignement technique et professionnel (1962-1963), le rapport Parent tente d'apporter des améliorations aux lacunes identifiées. Les Québécois de l'époque ne sont pas assez préparés pour le marché du travail. Les auteurs du rapport Parent essayent de répondre aux impératifs de la société industrielle en préservant le fonds humaniste.

Le rapport Rioux de 1968 va jeter un regard critique sur le rapport Parent et remettra en cause l'analyse de la société qui y est effectuée. Dans le rapport Rioux on réfléchit à la fois sur la cohérence entre le modèle de société, l'individu et la pédagogie qui y est proposée.

Le rapport Rioux fait le constat que l'art n'est pas une préoccupation majeure pour les auteurs du rapport Parent. Plus précisément, la commission Rioux veut remédier aux lacunes désignées dans le rapport Parent concernant la formation artistique afin que l'homme que l'on souhaite voir naître polyvalent, coopérant et participant soit aussi autonome et créateur. On considère ici que le domaine de l'art est un des fondements de l'éducation. C'est l'art qui permet le plus sûrement de développer des personnalités autonomes, de nouvelles subjectivités capables d'inventer un avenir meilleur. Ce sera aussi le constat de Marcuse.[5]

La commission Rioux fait des constats concernant la société de consommation, qui sont toujours actuels :

> Si la société industrielle a permis d'accroître la production des biens matériels par l'amélioration incessante de la production, de la productivité, des communications, et qu'elle a ainsi permis d'augmenter sans cesse le standard de vie des masses, elle a, en revanche, mis toute la vie de l'homme au service de la croissance économique et du perfectionnement de la technologie [...] Pour s'exprimer d'une façon plus brutale, on peut dire que

5. Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.

> l'homme et sa culture sont en train de disparaître sous l'amoncellement des marchandises que le système techno-économique produit toujours en quantités de plus en plus abondantes.[6]

Comme on le voit, le rapport Rioux est beaucoup plus critique que le rapport Parent que tous les enseignants connaissent. L'un s'approche du libéralisme politique et économique, l'autre relève davantage d'une certaine analyse marxiste culturelle implicite. Il met en cause l'idéal de fonctionnalité qui menace le système d'enseignement dans lequel l'individu est mis au service de la production de biens de consommation.

L'analyse de l'*homme unidimensionnel* de Marcuse ainsi que le fameux concept marxiste d'aliénation sous-tendent la critique opérée dans le rapport Rioux. Même s'il n'y a pas de références explicites au marxisme, on sent bien ici l'influence des référents théoriques de Rioux. Le système d'éducation, en bout de piste, tend à produire un homme « normal », adapté à la société de consommation, alors que le défi est d'en faire un être « normatif », « celui qui peut créer et assumer des normes ». Il y a ici une tentative de dépassement de la situation actuelle.

La question est ensuite posée : « Comment insérer des valeurs, des significations dans une culture qui s'est elle-même érodée de part en part ? » [7]

La réponse, pour Rioux, est dans la participation du plus grand nombre à une redéfinition collective de la société.

---

6. *Rapport de la commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec* (rapport Rioux), Éditeur officiel du Québec, 1968, vol.1, p. 34.

7. Rapport Rioux, p. 52.

L'art devient ce moyen de s'approprier ce pouvoir d'agir pour transformer la culture et la société. Le rapport Rioux mettra en avant une définition dynamique et globale de la culture. La culture devient une vraie force agissante.

Comme un véritable traité de philosophie, le rapport Rioux réfléchit sur le sens de l'art, de l'œuvre d'art, de l'éducation, de la créativité, citant tour à tour Morin, Lévi-Strauss, Kant et Sartre. C'est aussi dans une perspective critique que sont présentées les différentes formes d'art. La musique, par exemple, aide l'individu à retrouver sa « chanson » individuelle, le théâtre ouvre à la vie collective et les arts plastiques invitent à une transformation incessante.

Le rapport Rioux tient aussi compte de la présence de plus en plus importante des médias. Il s'agit de se rendre maître de l'image plutôt que de subir son pouvoir envahissant. La télévision y est aussi critiquée. Il faut donc éduquer à l'image afin de démasquer son pouvoir aliénant :

> Le flot ininterrompu d'images, l'incohérence dans leur transmission font que la discontinuité devient naturelle et que l'incohérence risque fort de le devenir. Ce qui, dans une perspective de cette nature, rend la structuration de la personnalité très difficile, à moins de repenser une éducation et une pédagogie, qui tiennent compte de ce fait majeur de notre époque.[8]

Les analyses et les critiques du rapport Rioux demeurent encore actuelles même si plusieurs de ses recommandations

8. Rapport Rioux, p. 153.

sont dépassées. Il reste en effet des propositions intéressantes dont nous devrons tenir compte si nous voulons continuer à penser à des solutions pour améliorer le système d'éducation québécois d'aujourd'hui. Nous sommes encore dans le modèle industriel décrit par le rapport Parent et que le rapport Rioux en 1968 visait à dépasser, car les réformes préconisées par le rapport Parent étaient « pour la plupart associées au type dominant de société, la société industrielle capitaliste[9]. » Il n'y a pas encore eu de transformations majeures du système d'éducation depuis les années soixante. La réforme des programmes n'est pas venue ébranler les bases du modèle industriel. Fondamentalement, peu de choses ont changé depuis la mise en place du système public d'éducation par le gouvernement Lesage.

L'espoir de transformation

L'enjeu est la transformation radicale de la société industrielle. Selon Bertrand et Valois, ce modèle dominant véhicule des valeurs comme la domination des intérêts économiques, la compétition, l'individualisme, et la liberté économique de faire du commerce.[10]

> Le paradigme socioculturel industriel domine la société occidentale dont il conditionne les valeurs et la façon de penser, de percevoir et de faire les choses. Il définit le modèle sociétal dans lequel nous vivons et la conception officielle de l'éducation qui structure actuellement les organisations éducatives de la plupart des pays industrialisés.[11]

9. Y. Bertrand, P. Valois, *Fondements éducatifs pour une nouvelle société*, Montréal, Éditions Nouvelles et chroniques sociales, 1999, p. 14.

10. *Idem*, p. 91.

11. Y. Bertrand, P. Valois, *idem*, p. 89.

L'école ne peut s'abstraire de la société. Elle se trouve à l'intérieur de la société industrielle et capitaliste. À l'école, on retrouve les problèmes sociaux qui sont aussi à l'extérieur de l'école. Toutefois, même si, en tant qu'institution, l'école se borne à la reproduction du système capitaliste, il n'en demeure pas moins qu'un potentiel de transformation l'anime de l'intérieur, dans ses fondements mêmes. Dans plusieurs pays des réflexions critiques et systématiques sur l'éducation ont lieu et nous permettent d'espérer des changements en profondeur.

À Bruxelles, l'Appel pour une école démocratique (APED) milite en faveur du droit de tous les jeunes d'accéder à un même niveau de savoirs, du droit de s'approprier des savoirs porteurs de compréhension du monde et des compétences qui leur permettent d'agir sur leur destin individuel et collectif. L'APED réclame des médias un traitement plus substantiel et plus constant des questions éducatives. Il est anormal que dans les médias une thématique aussi importante ne jouisse pas d'un traitement au moins égal à celui réservé à la Bourse, à la cuisine, à la météo, aux questions d'argent... Dans un de ses documents[12], l'APED constate, entre autres, que l'école n'apprend pas assez aux jeunes à comprendre la société, qu'elle n'insiste pas sur l'acquisition d'outils théoriques critiques qui permettraient aux élèves de saisir des problématiques comme l'inégalité Nord-Sud, le chômage, les dangers liés à la domination des marchés, la surproduction qui côtoie la malnutrition, etc.

Au Québec, le programme Famille, école, communauté: réussir ensemble, mis en place en avril 2003, est un

12. Appel pour une école démocratique (APED) *Pour une école démocratique* / texte de base. 15 janvier 2000 / www.ecoledemocratique.org/

exemple de solution intelligente aux problèmes complexes de l'école. Il s'inscrit dans un plan de lutte contre l'exclusion sociale et la pauvreté. Ce programme d'intervention a été créé pour favoriser une intégration plus harmonieuse des jeunes du primaire à l'école. Il est caractérisé par une approche systémique, c'est-à-dire une association de cinq éléments (l'élève, la famille, la classe, l'école, la communauté) mobilisés pour la réussite de l'élève. Il s'agit d'un bon exemple de solution adaptée à petite échelle qui permet à l'école publique de résister au vide ambiant et de retrouver pleinement son sens.

Il ne faut pas demander à l'école de régler tous les problèmes de la société. Ce n'est pas ce que doit viser une société éducative. Il faut que la société elle-même devienne éducative. Le problème est, que cela nous plaise ou non, de nature politique. Le soubassement politique que l'on veut donner au projet est incontournable. Dans la perspective conservatrice l'éducation critique n'est pas encouragée parce qu'elle compromet l'unité de la nation et la transmission du patriotisme, des valeurs traditionnelles et de la religion qui sont nécessaires pour assurer la stabilité de la société. Dans une optique néolibérale, on demande des comptes à l'école tout en l'incitant à produire de la main-d'œuvre qualifiée. Le système d'éducation au Québec oscille entre ces deux tendances à la fois politiques et idéologiques. L'autre tendance, que l'on pourrait qualifier de « participative », en suivant l'analyse de Rioux, n'est pas encore complètement disparue au Québec.

Pour que de véritables changements soient possibles, ils doivent s'insérer cependant dans un vaste plan d'ensemble assorti d'une vision de rechange, solution qui ne soit pas un simple repli sur le passé. C'est pourquoi en France, le groupe UNSA (Union Nationale des Syndicats Autonomes), lors de

son congrès en 2000, a adopté un texte mettant en avant l'idée d'une société éducative.[13] Une société éducative signifie davantage qu'un projet éducatif, c'est aussi un projet de société.

> La société éducative repose sur la reconnaissance du rôle fondateur de l'éducation dans l'épanouissement et l'émancipation des individus dans les domaines d'activité personnelle, sociale et citoyenne. Elle intègre et utilise tous les vecteurs à sa disposition pour éduquer. Elle les met en synergie et valorise les apports de chacun d'entre eux.[14]

Cela implique la valorisation par l'État d'un système d'éducation à la fois public et laïque. Pour penser par soi-même, il faut un espace libre de toute autorité qui viendrait s'interposer. La laïcité est indispensable pour ne pas subir les déterminismes liés à nos croyances, à notre appartenance ethnique et culturelle. L'idée de la séparation de l'Église et de l'État au cœur du libéralisme politique ne doit sous aucun prétexte être sacrifiée. C'est le fondement même de nos États de droit sans lequel la démocratie elle-même perd son sens.

Dans une société éducative, on prendrait en compte l'épanouissement véritable des citoyens. Il s'agirait de valoriser le processus d'émancipation et d'autonomie de la pensée. Rioux parle même d'autogestion de la personnalité. Donc, l'éducation ne serait pas considérée comme une activité périphérique mais comme quelque chose qui est au cœur de l'activité humaine. Cela implique une critique radicale du capitalisme, un passage de l'économie d'échange à l'économie d'usage. Il faudrait définir aussi la société éducative en y in-

13. D. Lassare, *Pour une société éducative. Une réflexion syndicale sur l'école et la société* (UNSA) Paris, ESF, 2001, p. 135.

14. D. Lassare, *idem*, p. 137.

cluant les préoccupations des écologistes. Nous croyons néanmoins qu'une telle visée est juste.

Si l'on souhaite que le projet de société éducative ne se transforme pas en une variante du « meilleur des mondes », il doit, contrairement au projet politique avancé dans la *République* de Platon, être ouvert et démocratique. Il doit aussi permettre une certaine forme d'autogestion et encourager le respect des cultures et des communautés de base. Bref, il ne doit pas s'agir d'un système pyramidal, bureaucratique ou, pire encore, totalitaire. Le rôle de l'État nous apparaît essentiel pour *rendre possibles* ces changements, mais il ne doit pas se transformer en un appareil bureaucratique inefficace.

On ne peut parvenir à un progrès en ce sens sans un rôle accru de l'État dans l'économie. C'est dans ce contexte qu'une institution publique comme le système d'éducation peut véritablement prendre sens. Évidemment, un état totalitaire ne parviendrait pas à nous faire avancer davantage que l'actuel totalitarisme néolibéral du tout-au-marché. L'État devrait jouer son rôle d'investisseur au nom de la collectivité, de gardien de normes collectives en éducation comme dans les autres domaines. Investir en éducation veut dire assurer une rémunération et des conditions de travail adéquates à toutes les enseignantes et tous les enseignants. Évidemment, on ne peut être contre une plus grande efficacité sur le plan administratif, mais cela ne doit pas se faire au détriment de la qualité de l'enseignement. Mais sans une volonté politique, l'État restera au service du marché et poursuivra ses compressions insensées dans les institutions publiques.

Sur le plan mondial, une réflexion se poursuit dans les mouvements altermondialistes et les associations étudiantes et on

se rend compte que l'éducation est au cœur des transformations possibles pour préparer un monde meilleur. Le troisième Forum mondial de l'éducation qui a eu lieu à Porto Alegre en 2004 nous a amenés à conclure que pour qu'un autre monde soit possible, une autre éducation est aussi nécessaire. Ce troisième Forum a mis en avant un certain nombre de principes dont les suivants : « L'éducation est un droit humain prioritaire et inaliénable pour la vie » et « Les États ont l'obligation de garantir de manière universelle et gratuite, sans discrimination ou exclusion, le plein droit à une éducation publique émancipatrice à tous les niveaux et selon toutes les modalités ». Voilà pourquoi leur rôle est essentiel. Dans cette perspective, on propose certaines actions comme « Impulser un mouvement mondial pour la défense et la promotion de l'éducation publique et gratuite à tous les niveaux et selon toutes les modalités » ; « Refuser quelque accord national et international que ce soit qui viserait à promouvoir la marchandisation de l'éducation, de la connaissance, de la science et de la technologie, et notamment l'accord général sur le commerce des services (AGCS) de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) », et aussi « rejeter les programmes d'ajustements structurels qui font pression sur les gouvernements pour qu'ils démantèlent les services publics »[15].

Présidée par Jacques Delors, la Commission internationale sur l'éducation avait publié en 1996 son rapport : *L'éducation, un trésor est caché dedans*[16] et y avait placé les germes de ce que nous avons appelé une société éducative. Cependant, la dimension critique de la sphère économique y était très peu présente :

15. Appel pour une école démocratique (APED), « Troisième Forum mondial de l'éducation », déclaration finale 22 août 2004, www.ecoledemocratique.org (en ligne 22 décembre 2006).

16. UNESCO, *L'éducation, un trésor est caché dedans*. Commission présidée par Jacques Delors, Paris, Odile Jacob, 1996.

> La commission a évoqué cette autre utopie : la société éducative fondée sur l'acquisition, l'actualisation et l'utilisation des connaissances. Telles sont les trois fonctions qu'il convient de mettre en exergue dans les processus éducatifs. Alors que se développe la société de l'information, multipliant les possibilités d'accès aux données et aux faits, l'éducation doit permettre à chacun de se servir des informations, les recueillir, les sélectionner, les ordonner, les gérer et les utiliser.[17]

Dans le rapport, on fait des liens avec les différentes composantes de la société et l'éducation pour multiplier les occasions d'apprendre. On insiste sur le rôle de l'éducation comme mécanisme réducteur des inégalités. Mais l'ouvrage du groupe UNSA va plus loin pour ce qui est de la critique et des solutions proposées. On y reconnaît, comme dans le rapport Delors, que l'économie mondialisée pose des défis à l'éducateur et aux individus qui doivent constamment s'adapter. Cependant, cela peut nous faire déboucher sur un gigantesque processus de sélection, de tri social. La société éducative ne doit pas devenir une vaste concurrence mue par le capital éducatif.

Le groupe UNSA valorise la construction d'un système d'éducation plus juste, solidaire et ouvert sur le monde. Il s'agit d'inscrire l'éducation dans un processus de transformation sociale. Mais il faut se garder ici des solutions simplistes. Ce genre de remarques a trop souvent cours lorsqu'il est question de réforme éducative :

> Les antiréformistes ont une vision manichéenne du monde : ou l'on maintient les méthodes traditionnelles, ou l'on assassine la littérature, la culture, l'éducation. Ou l'on protège l'école de tout contact avec le monde

17. *Idem*, p. 16.

> extérieur, ou l'on adhère au dogme du rendement immédiat. Ou l'on élève les adolescents aux idéaux intangibles de l'école, ou l'on renonce à tout idéal, à toute éducation. Or le monde réel et la pratique scolaire s'accommodent mal de cette logique du tiers exclu. L'école d'aujourd'hui est loin d'être parfaite, mais si l'on veut sincèrement l'améliorer, il vaudrait mieux renoncer d'emblée au manichéisme [...][18]

Il n'y a pas ici de solutions miracle aux problèmes de l'école dans la société. Aussi, il est important de nuancer nos propos. Si nous avons voulu réagir fortement, c'est surtout contre les discours conservateurs qui entretiennent une vision passéiste de l'école. Ces discours, nous les entendons trop souvent dans les médias. Nous savons que dans leurs fondements ils réfèrent à des conceptions souvent pessimistes de l'être humain et de la société. Selon eux, l'école n'est pas pour tout le monde. Ils s'attachent à des principes valorisant une forme dépassée d'élitisme social.

Lors de son congrès, en l'an 2000, le groupe UNSA a adopté un certain nombre de principes progressistes qui vont permettre de situer sa position. Le projet éducatif est défini comme une architecture d'un projet de société. Il s'agit d'un système laïque public favorisant la mixité sociale et dans lequel l'État joue pleinement son rôle. Il s'agit de reconnaître le rôle fondateur de l'éducation.

On peut difficilement entrevoir une solution pour les systèmes publics d'éducation sans une orientation politique des États. L'actuelle orientation politique libérale ou néolibérale

18. Todorov, dans D. Lassare, (UNSA), 2000, p. 105.

accompagnée de discours à saveur conservatrice ne peut qu'entraîner une dégradation du tissu social. Seule une véritable volonté politique peut préserver les acquis et favoriser un véritable progrès social. Pour cela, l'éducation ne devra plus être un secteur d'activité comme un autre, mais devenir le centre d'un véritable projet de société. Bien entendu, cela n'est pas la panacée universelle car, comme le dit justement René Dumont : « il nous faut aller plus loin et élaborer un vrai projet qui serait axé sur l'éradication de la grande pauvreté et du chômage, par le partage du travail et des revenus, tant en pays développés qu'en pays démunis ».[19]

19. R. Dumont, *Misère et chômage, libéralisme ou démocratie*, Paris, Seuil, 1994, p. 166.

Images d'une vie*

PAR NICOLAS BOURDON

Miron était-il laid? Oreilles décollées, nez proéminent, grosses lunettes noires, petite taille et bedaine rabelaisienne, on ne peut pas dire qu'il réponde au canon classique de la beauté. Mais si ce corps n'est pas d'une beauté commune, il est certes charismatique. Car ce corps parle, chante, bouge et danse; il est ouvert à la vie et à toutes les rencontres. Et comment dissocier ce corps de la parole de Miron? Voir Miron, même silencieux sur une image, c'est déjà l'entendre parler.

En contemplant l'*Album Miron*, je ne peux m'empêcher de me demander ce qu'il peut bien dire au moment où on le photographie. En 1950, lors d'une réunion amicale de l'Ordre de Bon Temps, ses amis, des jeunes hommes et des jeunes femmes, sont assis en cercle à l'indienne. Miron est photographié de face; il sourit, un livre posé au sol à ses pieds, le dos légèrement voûté, il semble parler à un interlocuteur à sa gauche. Va-t-il bientôt demander le silence pour entonner une chanson folklorique comme *La complainte du Saint-Maurice*? Parle-t-il de littérature ou de politique? Et cette image de lui

* Marie-Andrée Beaudet, *Album Miron*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2006, 212 p.

lors d'une soirée du Parti Rhinocéros en 1972 au bar La Casanous… Il harangue véhémentement la foule tandis que Michel Chartrand l'applaudit, l'air satisfait de son discours. La page suivante nous montre Miron en compagnie de Jacques Ferron, fondateur du Parti de l'éminence cornue, lors de la Rencontre québécoise internationale des écrivains. Miron s'est tourné dans la direction de Ferron et celui-ci semble rire de bon cœur. Miron vient-il de lui rappeler la soirée de 1972 et ce discours absurde qu'il avait alors prononcé? Et un peu avant dans l'album, cette photo prise en 1970… Une photo officielle, silencieuse, sans émotion et sans parole… En fait deux photos, une de profil sans lunettes et l'autre de face avec les grosses lunettes habituelles. Le visage de Miron est étrangement inexpressif; il rumine. Pense-t-il: « Pour l'instant, je me tiens tranquille, mais bientôt vous m'entendrez. Je vous garrocherai mes volées de copeaux de haine. Je vous dirai non! »? Ces notes laconiques accompagnent les photos: UNITÉ 75, IDENTIFICATION CROSS LAPORTE, 16/10/70. Et au-dessus des deux photos, les empreintes digitales de Miron. Le poète fut arrêté en vertu de la Loi sur les mesures de guerre de Trudeau et demeura onze jours en prison même si aucune accusation ne fut finalement portée contre lui.

* * *

Miron l'omniscient

— As-tu vu Gaston?

— Gaston? Mais tu ne sais pas qu'il vient tout juste de partir pour la France ?

— Pas vrai! Il ne me l'a pas dit.

— Il s'est décidé sur un coup de tête. Tu sais, son ami Robert Marteau lui a proposé de venir le voir à Paris. C'est beau, Paris en mai. Bon… et tu sais il lira des poèmes, il y aura sûrement un festival, il y a toujours un festival littéraire quelque part en France… Et il jouera de l'harmonica. Ils aiment bien quand il joue de l'harmonica.

— Et moi qui voulais lui montrer un manuscrit.

— Il faudra attendre son retour. Dans une semaine qu'il m'a dit. À moins que ce ne soit deux semaines.

Miron est difficile à suivre…

Nous sommes à la fin des années 50. Le poète vit des échecs amoureux, il dit souffrir intensément. Il est pauvre en mots et pauvre en poésie. Il s'embarque sur l'*Homeric* en 1959 pour étudier les techniques de l'édition à l'école Estienne, à Paris. Le dépliant publicitaire du paquebot nous informe: « Voyager… en ce XX^e^ siècle si féru de records et de vitesse, ce terme garde toujours une mystérieuse poésie tout emplie de l'attrait de l'aventure. »

Dans une soirée, au Québec, les amis de Miron parlent de lui en son absence…

— As-tu des nouvelles de Gaston?

— Oui. Ça va pas trop bien. Il s'ennuie du Québec. Il se sent seul.

— C'est faux. Il est en pleine forme. Regardez, ça va vous convaincre.

Et l'ami de sortir une photo montrant Miron en train de danser follement lors d'une soirée. Il s'agit d'un photoreportage paru dans un magazine français. La notice du magazine indique: « Gaston, l'un des "grands" de la jeune poésie canadienne [...] a gigué seul à une soirée France-Canada. »

— C'est fou! Et moi qui le croyais malade. Son médecin lui a recommandé le repos. Il était surmené. Vous savez, il en fait trop: la poésie, la politique, l'édition. Tout ça en même temps. Son médecin lui a conseillé de se reposer, il a le cœur fragile.

— Mais il gigue, je te dis et il leur joue de l'harmonica. Ils aiment quand il joue de l'harmonica.

On le croyait mort, il est vivant. Miron, c'est la vie agonique. C'est une poésie qui meurt à petites secousses, toujours dans le sursaut, toujours dans le vivant ressac. Miron est fatigué comme un cheval de trait qui a trop travaillé, mais il continue de marcher, il avance en poésie, il tombe, se relève et tombe de nouveau. Il pousse la pierre de son corps.

* * *

L'*Album Miron,* c'est une œuvre d'amour et de lumière que nous offre Marie-Andrée Beaudet, professeure à l'Université Laval et veuve du poète. On y retrouve des photos, des coupures de presse et des extraits de manuscrits pour la plupart inédits et accompagnés d'extraits de poèmes de Miron.

L'image la plus touchante? Pour ma part, c'est sûrement la photo du grand-père analphabète Maxime Michaudville. L'homme robuste lève sa main gauche pour porter de la

nourriture à la bouche d'un puissant cheval gris. C'est là qu'a commencé le miracle de cette poésie qui veut dire l'absence de mots. C'est dans le triangle merveilleux des Laurentides formé par Sainte-Agathe, Saint-Faustin et Saint-Donat que Miron a puisé ses premières impressions et ses intuitions fondamentales. On sent la tendresse et la nostalgie d'un pays lumineux dans cette photo et dans le poème qui l'accompagne : « il fait un temps de cheval gris qu'on ne voit plus/il fait un temps de château très tard dans la braise. »

COLLABORATION SPÉCIALE À CE NUMÉRO

PIERRE AVIGNON possède une maîtrise en science politique de l'Université de Montréal. Il est conseiller syndical, information et vie professionnelle, à la Fédération des enseignantes et enseignants de cégep (FEC), membre de la centrale des syndicats du Québec (CSQ).

PAUL BEAUCAGE est critique de cinéma et auteur d'un ouvrage inédit sur Gilles Groulx.

NICOLAS BOURDON détient un baccalauréat en psychologie ainsi qu'une propédeutique et une maîtrise en littérature française de l'Université McGill. Il fait paraître des textes dans *Le Devoir* et *L'Action nationale*. Il est professeur de psychologie au collège de Valleyfield et professeur de littérature au collège Bois-de-Boulogne.

LOUISE CONSTANTIN est intervenante dans le secteur du tourisme équitable.

LOUIS DESMEULES enseigne la philosophie au cégep de Sherbrooke.

MARION FROGER est professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et études cinématographiques de l'Université de Montréal.

JEAN-PIERRE GARIÉPY est cinéaste et directeur général de l'Observatoire du documentaire.

MARIE-JULIE GARNEAU est diplômée en communication (concentration Études féministes).

SYLVIE GENDRON vit à Montréal. Elle a publié plusieurs poèmes, proses et nouvelles dans *Possibles, Les écrits, XYZ. La revue de la nouvelle* et *Le Bilboquet*. Elle enseigne la littérature au collège Saint-Jean-sur-Richelieu.

DANIEL JUNQUA est vice-président international de Reporters sans frontières et vice-président de l'Association des amis du *Monde diplomatique*.

MAGNUS ISACSSON est un cinéaste indépendant établi à Montréal, qui s'intéresse vivement aux droits de la personne, à la justice sociale et aux enjeux environnementaux. Parmi ses documentaires primés, mentionnons *Uranium, Tension, Opération SalAmi – Les profits ou la vie ?* et *Enfants de chœur*.

JEAN-DANIEL LAFOND est cinéaste et écrivain, ex-professeur de philosophie. Il est l'auteur d'une quinzaine de films, qui s'inscrivent dans la continuité du cinéma documentaire de création, dont *Les traces du rêve* (1986), *La liberté en colère* (1994), *Le cabinet du Docteur Ferron* (2003) et *Le fugitif ou les vérités d'Hassan* (2006).

SERGE PROVENCHER est docteur en éducation et coordonnateur du Département de français au collège de Saint-Jérôme. Il vient de publier une édition scolaire des *Fleurs du mal* et une *Anthologie de la littérature québecoise*, toutes deux aux éditions Erpi.

MAUDE PRUD'HOMME est vidéaste et militante.

SANDRA RODRIGUEZ est une jeune documentariste qui a réalisé des moyens métrages sur le droit d'accès à l'eau en Bolivie, l'intégration d'émigrants latino-américains en Belgique et les victimes de mines antipersonnel au Cambodge. Son plus récent projet porte sur l'engagement amoureux et les nouvelles technologies de l'information.

CLAUDE SAINT-PIERRE est chercheur et communicateur.

BULLETIN D'ABONNEMENT

En vous abonnant, vous contribuez à l'essor de la revue et vous recevez un numéro en prime.

Je souscris un abonnement à POSSIBLES.

Envoyez-moi le numéro suivant, en prime :

☐ vol. 21, n° 4 : Homo violens

☐ vol. 22, n° 2 : Un art qui s'engage

☐ vol. 16, n° 4 : Formations professionnelles

Je désire que mon abonnement commence avec le vol..., n°...

NOM

ADRESSE

VILLE CODE POSTAL

TÉLÉPHONE

OCCUPATION

Ci-joint : ☐ chèque ☐ mandat-poste de ... $

abonnement d'un an (deux numéros doubles) : 25 $
abonnement institutionnel : 40 $
abonnement de soutien : 40 $
abonnement étranger : 50 $
le numéro double : 14 $

Revue POSSIBLES
5070, rue de Lanaudière
Montréal (Québec) H2J 3R1

PROCHAIN NUMÉRO :
Aperçu prospectif sur le Québec

VOLUME 1 (1976-1977)

NUMÉRO 1 : 5 $ Tricofil ; sciences sociales et pouvoir
NUMÉRO 2 : 5 $ Santé ; question nationale
NUMÉRO 3/4 : 5 $ Les Amérindiens : politique et dépossession

VOLUME 2 (1977-1978)

NUMÉRO 1 : 5 $ Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
NUMÉRO 2/3 : 5 $ Bas du fleuve/Gaspésie
NUMÉRO 4 : 5 $ Mouvements sociaux, coopératisme et autogestion

VOLUME 3 (1978-1979)

NUMÉRO 1 : 5 $ À qui appartient Montréal ?
NUMÉRO 2 : 5 $ La poésie, les poètes et les possibles
NUMÉRO 3/4 : 5 $ Éducation

VOLUME 4 (1979-1980)

NUMÉRO 1 : 5 $ Des femmes et des luttes
NUMÉRO 2 : 5 $ Projets du pays qui vient
NUMÉRO 3/4 : 5 $ Faire l'autogestion : réalités et défis
Poème de Gaston Miron

VOLUME 5 (1980-1981)

NUMÉRO 1 : 6 $ Qui a peur du peuple acadien ?
NUMÉRO 2 : 6 $ Élection 81 : question au P.Q.
NUMÉRO 3/4 : 5 $ Les nouvelles stratégies culturelles

VOLUME 6 (1981-1982)

NUMÉRO 1 : 6 $ Cinq ans déjà…
L'autogestion quotidienne
NUMÉRO 2 : 6 $ Abitibi : La voie du Nord
NUMÉRO 3/4 : 6 $ La crise… dit-on

VOLUME 7 (1982-1983)

NUMÉRO 1 : 6 $ Territoires de l'art
NUMÉRO 2 : 6 $ Québec, Québec : à l'ombre du G
NUMÉRO 3 : 6 $ Et pourquoi pas l'amour ?

VOLUME 8 (1983-1984)

NUMÉRO 1 : 6 $ Repenser l'indépendance
NUMÉRO 2 : 6 $ Des acteurs sans scène
Les jeunes
NUMÉRO 3 : 6 $ 1984 — Créer au Québec
NUMÉRO 4 : 6 $ L'Amérique inavouable

VOLUME 9 (1984-1985)

NUMÉRO 1 : 6 $ Le syndicalisme à l'épreuve du quotidien
NUMÉRO 2 : 6 $ … et les femmes
NUMÉRO 3 : 6 $ Québec vert… ou bleu ?
NUMÉRO 4 : 6 $ Mousser la culture

VOLUME 10 (1985-1986)

NUMÉRO 1 : 6 $ Le mal du siècle
NUMÉRO 2 : 6 $ Du côté des intellectuels
NUMÉRO 3/4 : 6 $ Autogestion, autonomie et démocratie

VOLUME 11 (1986-1987)

NUMÉRO 1 : 6 $ La paix à faire
NUMÉRO 2 : 6 $ Un emploi pour tous ?
NUMÉRO 3 : 6 $ Langue et culture
NUMÉRO 4 : 6 $ Quelle université ?

VOLUME 12 (1988)

NUMÉRO 1 : 6 $ Le quotidien : modes d'emploi
NUMÉRO 2 : 6 $ Saguenay/Lac Saint-Jean : les irréductibles
NUMÉRO 3 : 6 $ Le Québec des différences : culture d'ici
NUMÉRO 4 : 6 $ Artiste ou manager ?

VOLUME 13 (1989)

NUMÉRO 1/2 : 6 $ Il y a un futur
NUMÉRO 3 : 6 $ [Droits de] regards sur les médias
NUMÉRO 4 : 6 $ La mère ou l'enfant ?

VOLUME 14 (1990)

NUMÉRO 1 : 6 $ Art et politique
NUMÉRO 2 : 6 $ Québec en 2000
NUMÉRO 3 : 6 $ Culture et cultures
NUMÉRO 4 : 6 $ Vies de profs

VOLUME 15 (1991)

NUMÉRO 1 : 7 $ La souveraineté tranquille
NUMÉRO 2 : 7 $ Générations 91
NUMÉRO 3 : 7 $ Bulletins de santé
NUMÉRO 4 : 7 $ Les publics de la culture

VOLUME 16 (1992)

NUMÉRO 1 : 7 $ L'autre Montréal
NUMÉRO 2 : 7 $ What does Canada want ?
NUMÉRO 3 : 7 $ Les excentriques (les arts en régions)
NUMÉRO 4 : 7 $ Formations professionnelles

VOLUME 17 (1993)

NUMÉRO 1 : 7 $ À qui le droit ?
NUMÉRO 2 : 7 $ Parler d'ailleurs/d'ici (les communautés culturelles)
NUMÉRO 3/4 : 12 $ À gauche, autrement

VOLUME 18 (1994)

NUMÉRO 1 : 8 $ L'artiste (auto)portraits
NUMÉRO 2 : 8 $ Pensées pour un autre siècle (les inspirateurs de *Possibles*)
NUMÉRO 3 : 8 $ L'État solidaire
NUMÉRO 4 : 8 $ L'Estrie

VOLUME 19 (1995)

NUMÉRO 1/2 : 10 $ Rendez-vous 1995 : mémoire et promesse
NUMÉRO 3 : 8 $ Créer à vif
NUMÉRO 4 : 8 $ Possibles@techno

VOLUME 20 (1996)

NUMÉRO 1 : 8 $ Modernité : élans et dérives
NUMÉRO 2 : 8 $ Éduquer quand même
NUMÉRO 3 : 8 $ Québec… On continue ?
NUMÉRO 4 : 8 $ L'art dehors (l'art public)

VOLUME 21 (1997)

NUMÉRO 1 : 8 $ Penser avec Giguère et Miron
NUMÉRO 2/3 : 10 $ Travailler autrement : vivre mieux ?
NUMÉRO 4 : 8 $ Homo violens

VOLUME 22 (1998)

NUMÉRO 1 : 8 $ Générations : des liens à réinventer
NUMÉRO 2 : 8 $ Un art qui s'engage
NUMÉRO 3/4 : 12 $ Québec 1998 : l'alternative

VOLUME 23 (1999)

NUMÉRO 1 : 8 $ L'affirmation régionale (les régions québécoises)
NUMÉRO 2 : 8 $ Ethnies, nations, sociétés
NUMÉRO 3 : 8 $ Avec ou sans Dieu
NUMÉRO 4 : 8 $ Nouvelles stratégies culturelles

VOLUME 24 (2000)

NUMÉRO 1 : 8 $ Québec : capitale ou succursale ?
NUMÉRO 2/3 : 10 $ Sortir de la pensée unique
NUMÉRO 4 : 8 $ Interculturalisme québécois

VOLUME 25 (2001)

NUMÉRO 1 : 8 $ Un monde vert
NUMÉRO 2 : 8 $ Femmes et hommes
NUMÉRO 3/4 : 10 $ Rêver / Résister

VOLUME 26 (2002)

NUMÉRO 1/2 : 12 $ Refonder la société québécoise
NUMÉRO 3 : 8 $ Une science citoyenne ?
NUMÉRO 4 : 8 $ Les cultures face à la mondialisation

VOLUME 27 (2003)

NUMÉRO 1/2 : 10 $ Montréal 2003
NUMÉRO 3 : 8 $ Pouvoir(s) et mouvements sociaux
NUMÉRO 4 : 8 $ Une autre économie

VOLUME 28 (2004)

NUMÉRO 1 : 8 $ Littérature et citoyenneté
NUMÉRO 2 : 8 $ Roland Giguère, poète des possibles
NUMÉRO 3/4 : 10 $ La formation au travail, virage ou mirage ?

VOLUME 29 (2005)

NUMÉRO 1 : 8 $ Devant la politique, engagement et distance
NUMÉRO 2 : 8 $ Autogestions — Espaces de liberté
NUMÉRO 3/4 : 12 $ Jacques Ferron le « Grand Inannexable »

VOLUME 30 (2006)

NUMÉRO 1/2 : 12 $ L'éducation au-delà de la réforme
NUMÉRO 3/4 : 12 $ La véritable aventure des revues d'idées

VOLUME 31 (2007)

NUMÉRO 1/2 Les jeunes réinventent le Québec

LE DOCUMENTAIRE, ART ENGAGÉ



Très claires sur le plan conceptuel, les frontières entre fiction et documentaire, de même qu'entre l'acte créateur et l'intervention, sont plus nébuleuses sur le terrain des pratiques. Doit-on situer un Michael Moore plus près de l'activisme politique d'un Chomsky ou de la narrativité d'un Oliver Stone? Et alors est-il accidentel qu'au moment même où l'on constate partout un déclin du militantisme dans les partis politiques, des films documentaires à la charge dénonciatrice ou mobilisatrice, qu'on programme même dans des salles commerciales, semblent accompagner dans le temps de nouvelles formes d'engagement collectif, sans que le public de ces films se réduise aux groupes activement engagés?

Le phénomène interroge tant les organisations militantes que les milieux cinématographiques. Aurait-on institué des cloisonnements contre-nature entre l'action et l'imaginaire? Entre le monde de l'émotion privée et celui des solidarités et conflits plus larges? Où situer dans l'éventail des actions visant le changement social, dans l'ensemble de la production cinématographique, dans la galaxie de l'information médiatique, ces documentaires qu'on dit (parfois avec hésitation) engagés?

14 $

ISSN 0703713-9

ÉDITORIAL

Engagement et empathie
ANDRÉ THIBAULT

ESSAIS ET ANALYSES

Faire des documentaires
TABLE RONDE AVEC JEAN-PIERRE GARIÉPY, SYLVIE GROULX, MAGNUS ISACSSON, KARL PARENT ET CAROLE POLIQUIN

Les Lucioles
UN COLLECTIF DE VIDÉASTES À CONTRE-COURANT

Bruno Dubuc : la réalité en documentaire ou comme drame fictionnel ?
CLAUDE SAINT-PIERRE

Vérité et controverse
JEAN-DANIEL LAFOND

Le facteur temps ou Le temps joue pour nous
MAGNUS ISACSSON

D'un cinéaste à l'autre
ANAND PATWARDHAN S'ENTRETIENT AVEC MAGNUS ISACSSON

Faire des vues avec trois fois rien
SANDRA RODRIGUEZ

Gilles Groulx, documentariste novateur et engagé
PAUL BEAUCAGE

Statut du documentariste dans l'espace public : le cinéma social à l'ONF
MARION FROGER

Le cinéma documentaire des femmes : par choix ou par dépit ?
MARIE-JULIE GARNEAU

Des films documentaires engagés exemplaires

Aperçu sur l'Observatoire du documentaire

POÉSIE ET FICTION

Code 33
SERGE PROVENCHER

Robe et roseaux
SYLVIE GENDRON

UN THÈME ÉMERGENT : LA DÉCROISSANCE

La décroissance : une voie théorique et pratique pour sortir de l'impasse ?
MARCEL SÉVIGNY

DOCUMENTS

Action syndicale et enseignement au cégep : nouvelles formes d'intervention de l'État
PIERRE AVIGNON

Pour redonner un sens au système public d'éducation du Québec
LOUIS DESMEULES

Images d'une vie
NICOLAS BOURDON