

Entrevue avec Serge Cardinal sur l'esthétique et le politique

Par René Lemieux²⁰

Trahir se questionne sur les conditions de production à l'université, voyez-vous un rapport politique dans la production qui vous est demandée, à l'université ou au cinéma ?

Ton expression est comme un coup de fouet : « conditions de production à l'université. » Mais tu as bien raison, on peut appeler « conditions de production » ces conditions qui encadrent de manière précise la vie intellectuelle d'un professeur ou d'un étudiant. Des conditions très précises, j'insiste, qui règlent le plus petit de mes gestes quotidiens. Par exemple, ce qu'on demande aux professeurs, aux doctorants, aux post-doctorants, c'est de « produire » plusieurs articles par année, plusieurs communications par année. Si on exige plusieurs articles et plusieurs communications, c'est qu'on compte pour rien ou pour rare le long purgatoire de la lecture, de la prise de notes, de la réflexion, de l'approfondissement, c'est-à-dire le silence, le retrait de la vie publique, souvent nécessaires pour arriver à une idée même modeste, surtout quand, comme moi, on n'est pas le premier des génies, mais quelqu'un pour qui chaque recherche est d'abord et avant tout un apprentissage. Pour mon propre compte, la politique commence à ce point précis de cette tension entre le cadre général de la production intellectuelle à l'université et les conditions que je n'ai pas le choix de me donner si je veux arriver à 15 ou 20 pages intelligentes par année : un peu de silence, un peu de retrait, c'est-à-

*L'entrevue a eu lieu le 12 décembre 2008. Réalisateur de nombreux films, et notamment de *Bienvenue au conseil d'administration* (Productions No Pasaran, 2005), Serge Cardinal (serge.cardinal@umontreal.ca) est aussi professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

René Lemieux (lemieux.rene@courrier.ugam.ca) est candidat au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal.

dire beaucoup de temps, et plus encore, le droit d'aboutir à rien qui ne soit digne d'être publié ou communiqué. Quand je réussis à me donner ces conditions, j'ai la vague impression d'un geste politique. Se donner du temps, pas juste en quantité, mais en qualité, refuser d'écrire sa communication dans l'avion qui nous mène au colloque, c'est le geste le plus politique d'un universitaire, je crois.

Je te donne un autre exemple. Quand on est embauché à titre de professeur adjoint à l'Université de Montréal, l'un des premiers coups de téléphone qu'on reçoit, c'est un coup de téléphone qui provient du neuvième étage. Le neuvième étage, c'est le dernier étage de notre pavillon des sciences humaines, et ce coup de téléphone est en provenance d'un homme dont l'unique tâche est d'encadrer les jeunes professeurs, et les moins jeunes, dans leur préparation des demandes de subvention. Donc, avant même de recevoir quelque document que ce soit sur l'histoire de l'Université de Montréal, avant même d'avoir quelque rencontre que ce soit sur ce que c'est que la tâche d'un professeur, c'est-à-dire qu'est-ce qu'on attend de lui sur le plan de l'enseignement, qu'est-ce qu'on attend de lui sur le plan de la recherche, qu'est-ce qu'on attend de lui sur le plan de son rapport au monde social, au monde politique, dans lequel il se trouve – parce que l'institution à laquelle on appartient n'est pas dans un autre monde que le nôtre –, avant même, donc, cet exposé sur ce qu'on attend de vous, sur ce qu'est être professeur, ce qu'est la mission de l'université, mission pédagogique comme de recherche, le premier coup de téléphone qu'on reçoit, la première rencontre formelle qu'on a, les premières véritables explications qu'on nous donne proviennent de cet homme engagé, payé – est-il payé à la commission, je n'en sais rien, mais c'est tout comme – qui va pendant de longues minutes, voire de longues heures, vous exposer toutes les formes de programmes qui sont à votre disposition, auxquels vous pouvez postuler pour obtenir telle ou telle somme d'argent pour faire telle ou telle sorte de recherche. Si ce que tu appelles un « rapport politique », c'est une forme de rapport de forces entre des acteurs (professeurs, étudiants, bailleurs de fonds), entre des fonctions (enseigner, apprendre, assurer les conditions d'enseignement et d'apprentissage), entre des opérations (écrire, prendre des notes, calculer), rapport qui décide de ce qui est important ou non, qui décide du subordonné et de l'assujéti (écrire pour le bailleur de fonds ou calcule-t-il pour qu'on enseigne ?), eh

bien, ce coup de téléphone à lui seul annonçait mon destin politique : dans ce rapport, je n'allais pas me trouver en position de force.

C'est du mauvais théâtre, mais du plus haut comique ; on rit beaucoup à l'université. Donc, un jour, on me convoque. Et la personne me dit : « voilà », après avoir présenté tous les programmes auxquels je pouvais avoir droit, ou auxquels je devais postuler, elle me demande alors : « Mais, sur lequel vous allez postuler ? » Je lui réponds : « Mais, excusez-moi, je n'ai strictement pas une seule idée, j'aimerais avoir un peu de temps pour réfléchir, problématiser, poser un problème, déplier un problème, l'enrichir d'hypothèses, découvrir un corpus, et puis quand j'aurai vraiment, véritablement, quelque chose de solide, alors je viendrai vous voir, et là vous pourrez recommencer votre exposé et m'expliquer très précisément la cuisine. » Le type était vexé, si bien que s'est engagée une conversation assez rude avec lui où j'ai pu faire la différence, c'est-à-dire apprendre ce qu'ils entendaient, eux, par recherche. Par exemple, je lui pose une question très simple, je lui dis : « Est-ce qu'une recherche subventionnée est meilleure ou moins bonne qu'une recherche non subventionnée ? » Évidemment la recherche subventionnée est meilleure. « Est-ce qu'une recherche subventionnée à la hauteur de 20 000 \$ est moins bonne ou meilleure qu'une recherche subventionnée à la hauteur de 100 000 \$? » Évidemment, c'est la recherche à 100 000 \$ qui est la meilleure. Alors vous posez une série de question comme ça et vous vous rendez compte peu à peu que, et Lawrence Olivier a raison de le dire, « personne ne lit »¹, parce qu'il n'est pas question de lire, ce n'est même pas l'idée d'un caprice, d'un manque de temps, d'un désintérêt, d'un orgueil mal placé, c'est simplement que ça ne compte pas. Ce qui compte, ce n'est pas la nature de votre recherche ; ce monsieur ne me demande pas : « Qu'est-ce que vous voulez dire quand vous écrivez que... ? » Ce qui compte évidemment, c'est le rayonnement, « Où avez-vous publié ? », demande-t-il. Du coup, il me donne envie de poser d'autres questions : « Est-ce qu'un colloque à l'Acfas est moins bon qu'un colloque à Paris ? » Évidemment, un colloque à Paris est meilleur. « Est-ce qu'un article publié dans une revue électronique ou une revue québécoise est

moins bon qu'un article publié ailleurs ? » Évidemment, c'est l'article publié ailleurs, notamment aux États-Unis ou en France qui est bien meilleur.

Bref, tu vois. Ça, c'est un exemple très concret de ce que tu appelles des conditions d'exercice de notre métier qui ont à voir un peu avec des conditions politiques néolibérales. C'est un peu ça à l'Université de Montréal. Du coup, je ne peux pas parler pour mes collègues, je n'en sais rien, mais moi je peux te dire que j'ai mis six ans, c'est-à-dire tout le temps correspondant à mon statut de professeur adjoint jusqu'à mon agrégation récente, j'ai mis véritablement six ans à comprendre ce que c'était qu'une université, je m'étais complètement fourvoyé, je n'avais aucune idée, en fait. Et sans doute, déjà comme étudiant, j'étais un peu comme le personnage de Marcel dans *À la recherche du temps perdu*, qui comprenait rien au salon de Guermantes. J'étais certain que mes professeurs pouvaient travailler des années avant de livrer le fruit de leurs réflexions, qu'ils montaient sur les scènes intellectuelles après beaucoup de répétitions en coulisses, et pas seulement pour maintenir le niveau de visibilité nécessaire à l'agrégation ou à l'obtention d'une subvention. Je veux dire : je n'aurais jamais cru qu'ils se sentaient forcés de faire ces apparitions et ces publications. Remarque, j'ai peut-être encore tout faux, et ne fais que rediriger sur eux des pressions auxquelles j'essaie moi-même d'échapper, des pressions qu'eux-mêmes n'ont pas connues ou qu'ils ont su très bien affronter... Ils ont très certainement su affronter ces pressions, mais moi, je ne sais pas bien, pas toujours. Si bien qu'il me semble que la chose la plus urgente que j'ai à faire, c'est de partir à la recherche des conditions pour l'exercice supérieur de mon métier. Est-ce du temps perdu, ça aussi ? Je ne crois pas. Pendant mes six premières années en tant que professeur, j'ai cherché cet exercice supérieur de mon métier (tu excuseras mon ton kantien...). Je cherche encore ces conditions d'exercice, pas parce qu'elles sont impossibles à atteindre, mais parce qu'elles sont faciles à perdre. Il y a certainement beaucoup de mes collègues qui essaient aussi de remonter à ces conditions de l'exercice supérieur de leur métier d'universitaires ou de chercheurs ; il y a certainement beaucoup de mes collègues qui ont trouvé ces conditions et ont su les défendre. Mais ils ont trouvé et défendu ces conditions d'une manière qui m'a

¹ Voir l' « Entrevue avec Lawrence Olivier », *Trahir*, février 2010 : <<http://www.revueTrahir.net/2010-1/trahir-olivier-universite.pdf>>.

complètement échappée, et j'en ai quelque peu souffert, comme tous les Marcel un peu kantien de notre monde.

Ces professeurs le font sans déranger personne, et ce que j'ai pu prendre à un certain moment comme une sorte d'abandon, ou de la trop grande discrétion, ou de la lassitude ou de la fatigue, était peut-être de la plus haute stratégie. Parce que quand vous voulez faire un travail très critique à l'université, un travail de recherche fondamentale sur les conditions de l'exercice démocratique, un travail de recherche fondamentale sur ce qu'est que l'art aujourd'hui, sur ce que veut dire produire une image quand il y en a déjà trop, etc., vous allez trouver un écho extrêmement favorable dans votre université, on n'en peut plus de vous accueillir, on est très content. Et vous vous rendez compte que tout cela est vu sous la lorgnette : « Mais alors là quel rayonnement ça va produire ! » Devant cet étrange engouement de l'administration, je comprends qu'on cherche à rester discret, pour ne pas transformer sa recherche en animation culturelle. Car il y a un *devenir-animation-culturelle* qui pèse sur la recherche, aujourd'hui : on lance d'abord le site Web pour annoncer qu'on *va faire* de la recherche ; ensuite, on célèbre ce lancement ; ce n'est qu'après qu'on se met au travail. Ou on dessine vite le logo du groupe de recherche pour le faire exister avant même qu'il n'ait abouti à une seule idée.

On se retrouve, par exemple à l'Université de Montréal, comme dans beaucoup de milieux culturels au Québec, où en même temps où il faudrait par exemple exercer le cinéma en ne rendant des comptes qu'à l'art cinématographique, il faudrait en même temps faire du box office. Ça n'a rien à voir l'un avec l'autre. Dans les universités, quand vous dites que vous menez un programme de recherche et d'expérimentation en cinéma, quand vous dites que chacun de vos cours est un laboratoire de recherche, quand bien même s'agirait-il de faire un petit film, quand vous dites de chacune de vos recherches qu'elle consiste à faire l'archéologie des conditions de possibilités de l'exercice du cinéma aujourd'hui, ça trouve un écho tout de suite favorable, mais pas parce que quelqu'un aurait véritablement lu – pour reprendre les termes de Lawrence Olivier –, aurait vu là une position de problème tout à fait originale, singulière, nécessaire, mais parce que le champ n'est toujours pas occupé et que voilà une niche qui va nous servir, parce que voilà l'occasion de ravir des

étudiants aux universités rivales avec de beaux slogans, parce que voilà l'occasion d'ouvrir un centre de recherche, parce que voilà l'occasion de pousser l'idée d'une chaire de recherche, parce que voilà l'occasion d'inviter cet homme ou cette femme qui aurait cette recherche à un salon des études, parce qu'il va pouvoir nous servir de porte étendard et ainsi de suite. Là j'exagère, je dessine ça à grands traits, mais la caricature n'est pas si loin de la réalité.

Qui sont ces « ils » à qui tout cela est de la première utilité ?

C'est plusieurs personnes. C'est d'abord cet homme, tout à fait charmant, ceci dit, qui a à peu près mon âge, début de la quarantaine... Je fais un petit aparté : quand je suis arrivé à son bureau, je suis arrivé avec un calepin, comme toi, et un crayon, et avant même qu'il pose une question, je lui ai posé une question : « Qui êtes-vous ? D'où venez-vous ? Pourquoi êtes-vous ici et pas ailleurs ? » Alors j'ai appris qu'il était un étudiant comme les autres, qui a sans doute éternisé sa maîtrise, qui a longtemps travaillé dans un groupe de recherche, et qui un jour a postulé à ce poste, parce que sans doute, dans son groupe de recherche, il avait plus d'une fois concocté la demande de subvention pour son professeur, avait acquis un certain nombre d'habiletés et une expérience certaine du vocabulaire qu'il faut employer pour séduire les subventionnaires. Donc l'homme est là, il est plein de bonne foi, plein de bonne volonté, très compétent. Depuis cette première rencontre étrange, moi, je travaille avec lui en toute confiance, je lui envoie mes demandes de subvention, il les révisé, il a toujours une « bonne idée », un « bon exemple », il est vraiment très compétent. Donc, c'est un homme comme celui-là dont la fonction consiste à ne jamais laisser tranquille les professeurs de l'Université de Montréal : « Vous avez une subvention, ce n'est pas encore assez, vous devez en avoir une deuxième. » Et : « L'une est sur le point de s'achever, il faut tout de suite penser à la prochaine. » Cet homme est là, en chair et en os, qui occupe une fonction très précise, une fonction qui a d'ailleurs été inventée... peut-être que je vais fabuler un peu... mais à ma connaissance, tout ce secteur d'activité à l'Université de Montréal a été monté de toutes pièces, je crois, il y a dix ou quinze ans, à l'époque des premières grandes coupures dans le monde de l'éducation, et donc pour des raisons budgétaires, de financement,

on s'est dit : « Ce qu'on ne peut pas obtenir du ministère de l'Éducation, ce qu'on ne peut pas obtenir par nos budgets de fonctionnement, on va aller le chercher par d'autres budgets. » L'argent qui nous arrivait du budget de fonctionnement et qui nous permettait d'embaucher des auxiliaires de recherche, des étudiants, eh bien on va aller le chercher ailleurs. Du coup on invente ce secteur, cette fonction : cet homme apparaît. Et ça veut dire que l'argent qu'on peut obtenir d'une subvention, par exemple, va servir en partie... vous voulez un système d'alarme dans votre bureau parce que vous avez quelque objet rare assemblé pour votre recherche, le système d'alarme ne sera plus payé par le budget de fonctionnement, mais par votre subvention de recherche, et ainsi de suite. Votre auxiliaire de recherche, vos consultants, etc. Il y a un contexte historique, une crise financière, qui explique l'apparition... non pas qui explique, mais ce sont les faits qui *ont rendu possible* l'avènement de ce genre de service. Les conditions de possibilités de ce service-là, c'est le néolibéralisme dont tu parlais tout à l'heure. Et puis, donc, il y a des personnes en chair et en os, pour revenir à ta question : il y a cet homme qui est là, c'est un des acteurs de ce nouveau drame de la recherche et du développement. Et puis il y a tous ces doyens, vice-doyens, administrateurs en tout genre, qui ont besoin de placer leur faculté sur la carte des études et de la recherche, au Québec, au Canada, en Amérique, dans le monde, qui vont convoquer des idées de développement et de rayonnement, des idées « d'économie du savoir » jusqu'aux directeurs de département, forcés alors de vous convaincre de la valeur de cette idée ou de la nécessité d'y croire, sous peine de... de quelque chose d'indéterminé, et qui seront alors tout prêts à faciliter toutes les démarches que vous avez à faire pour obtenir cette demande de subvention, pour fonder un groupe de recherche, étendre un centre de recherche, recevoir un colloque, en faire un autre, y participer.

Ce n'est pas que colloques et centres de recherche soient parfaitement inutiles à la recherche ; ce n'est pas ce que je dis ; ce que je veux dire, c'est que je n'arrive pas à comprendre pourquoi chaque *flash*, chaque « ça me tente de... » doit avoir son colloque, son groupe de recherche, son programme d'enseignement, et doit l'avoir pour des raisons de positionnement de l'université, du département, du professeur sur le marché des idées. Tu vois, j'ai des façons un peu idiotes de voir les choses : il m'arrive encore de m'étonner du fait

que tous les colloques ont une affiche quatre couleurs, et un service d'enregistrement des traces d'activité, si bien que votre communication, alors même que vous la donnez, est en train de devenir utile à la prochaine demande de subvention... Et puis, les grands alliés de ces premiers acteurs dont on parlait à l'instant, ce sont les quelques grandes stars de votre département, ceux qui sont capables de faire cinq à dix colloques par année, autant de publications, sur un même sujet qu'ils auront creusé tellement que... comment dire... qu'ils en sont presque à faire du changement de vocabulaire ou à travailler la syntaxe. La recherche après trente ans, ça consiste à renouveler son vocabulaire et à moderniser sa syntaxe. Tout à coup, on ne dira plus « volonté d'art », on va dire je-ne-sais-quoi, c'est le même corpus, c'est le même problème, les mêmes hypothèses, mais le mot a changé. Donc ça, c'est à peu près les trois ou quatre acteurs qui sont très actifs dans ce système-là et qui le rendent tout à fait efficace, tangible, réel, incarné, et en même temps, bon, ils ont toute la responsabilité du monde, et en même temps ils n'ont aucune responsabilité, je ne sais pas comment expliquer ça. Je ne leur en veux pas, mais j'ai toujours l'impression de devoir prendre ma douche après les avoir croisés.

Peut-on établir des rapports entre cinéma et politique, d'une part, ou cinéma et institution, de manière plus large – les institutions subventionnaires, et même l'université –, d'autre part ?

Encore une fois c'est très large, ça dépend ce qu'on entend par politique. Cinéma et institution, je ne peux pas trop en parler, je peux parler de *mon* rapport aux institutions, qui a toujours été très bien, sans problèmes. D'abord les institutions, ça n'existe pas. Il y a tel ou tel institution, avec tel ou tel individu qui la dirige, et dépendamment si cet individu a un sens élevé du service public ou pas, il est capable soit de protéger la vocation de cette institution-là, soit de l'adapter aux nécessités du temps. Par exemple, moi je n'ai jamais eu que des éloges pour le Conseil des arts du Canada. Pourquoi ? Parce que quand j'ouvrais leur manuel d'instruction de demandes de subvention, il y avait là un mandat extrêmement clair, on savait, à la lecture des documents, on savait très précisément quels types de film, quels types de cinéma le Conseil des arts allait défendre, très

concrètement. Et jusqu'à très récemment, la personne qui gérait le programme des arts médiatiques au Conseil des arts, avait en très haute estime ce mandat, comprenait son rôle de fonctionnaire comme défenseur de ce mandat, contre les pressions extérieures du milieu de l'industrie, que ce soit l'industrie de la production, l'industrie de la diffusion, l'industrie télévisuelle, peu importe, et contre les pressions, les tendances, à l'intérieur même des ministères.

Je ne dis pas ça parce qu'à chaque fois que j'ai déposé une demande de subvention, je l'ai eu. Je dis qu'à chaque fois, si je l'ai eu, c'est parce que je remplissais d'une manière ou d'une autre, et, espérons-le de manière assez singulière, le type de cinéma que le Conseil des arts entendait supporter. Si, par contre, j'ai eu moins de chance, si tu veux, avec la Sodec, si j'ai eu des rapports plus compliqués avec la Sodec et Téléfilm Canada, c'est que, d'une part, le type de cinéma, que ces institutions vont supporter, il est moins facile de le définir : il supporte tout et son contraire, donc ça devient difficile de dire : « Ce que je propose là a une chance d'être reçu. » Et quand vous recevez des commentaires, soit positifs soit négatifs, que vous ayez obtenu ou pas la subvention – ça m'est arrivé de l'obtenir, ça m'est arrivé de ne pas l'obtenir –, vous avez la très nette impression, comme dirait encore une fois Lawrence Olivier, qu'ils n'ont rien lu. Ils vous ont lu bien sûr, mais s'ils vous supportent, ça ne semble pas pour les bonnes raisons, et puis, s'ils ne vous supportent pas, ça ne semble pas non plus pour les bonnes raisons. Et ça, ça a été l'objet de mon dernier film, *Bienvenue au conseil d'administration*, ce n'était pas le fait d'avoir été refusé par la Sodec ou Téléfilm Canada, qui m'embêtait : je l'attendais, j'étais très certain d'être refusé, ce qui m'a beaucoup étonné, ce sont les raisons invoquées pour ce refus. Il y avait là une conception du cinéma étriquée, très mince, qui méritait d'être explorée. Et là, peut-être, il y aurait à dire : c'était des conditions politiques d'évaluation esthétique. Il y avait une conception de ce que c'est un film, ce qu'est la fonction, le but d'un film, qu'est-ce qu'il doit viser, comment doit-il le viser, quelle cible il doit viser, comment va-t-il l'atteindre, qu'est-ce qu'on attend d'un récit. En même temps, je suis loin de penser que le film que j'avais préparé était bon, je suis convaincu que le film que finalement j'ai été forcé de faire a été bien meilleur que celui que j'aurais fait si ce scénario avait été accepté.

Et ces demandes-là, précises, est-ce que ça change le fond de la demande ?

Ça va de soi. Mais c'est la même chose dans le cas d'une demande pour un projet de recherche universitaire. Tout le monde sait, ou tout le monde a su à un certain moment, parce qu'on me l'a dit, si votre projet de recherche n'implique pas l'embauche de deux ou trois auxiliaires de recherche qui vont faire entre quatre et cinq tonnes de photocopies, donc une véritable recherche empirique, extensive, mais alors là, oubliez ça tout de suite. Ce qu'on m'a dit aussi, c'est que si vous n'êtes pas dans un esprit interdisciplinaire, si vous n'ouvrez pas une recherche avec plusieurs collègues, de disciplines différentes, eh bien ça ne va pas non plus. Tout le monde, à un moment donné, à ce qu'on m'a dit, taillait plus ou moins sa demande de subvention en fonction de cette espèce d'air du temps de la recherche. En cinéma, c'est parfaitement semblable. Ça ne va pas autrement. Là-dessus, pour moi, quelqu'un comme moi, l'effort d'adaptation au vocabulaire à l'esprit du Conseil des arts est beaucoup moins grand parce que, comme je le disais tout à l'heure, le mandat qu'ils se sont donnés est clair, et ce mandat, je le reconnais comme mien. C'est non seulement le mandat d'une institution à l'égard du cinéma, c'est ma tâche et ma responsabilité comme cinéaste à l'égard du cinéma aussi. Du coup, il y a une sorte d'adéquation entre une institution et un programme d'aide en particulier – on pourrait dire plus un programme d'aide au cinéma expérimental, au cinéma de recherche, d'exploration, ou autre chose –, donc une adéquation entre ces programmes et ma volonté d'art, pour le dire à la Panofsky, alors mon effort d'adaptation n'est pas très grand.

Alors qu'à la Sodec, je sais – et tout le monde sait, je dis là des évidences – qu'on va supporter un cinéma d'auteur à condition que ce cinéma d'auteur ne fasse mal à personne. Quelqu'un qui fait une demande de subvention, les grands auteurs d'aujourd'hui, les grands cinéastes québécois d'aujourd'hui, qui ont une véritable signature filmique très originale, ont aussi un doigté extraordinaire pour présenter leur projet de sorte que l'expérimentation qu'ils vont mener s'entende dans les termes mêmes de l'institution. Ils ont une capacité, que je n'ai pas au fond, à montrer l'expérimentation qu'ils vont mener depuis la perspective de l'institution. Je donne un

exemple : vous ne direz jamais que vous allez mener une expérimentation formelle sur la narration, vous ne direz jamais qu'une de vos motivations de création que c'est de renouveler les formes de la narration. Vous allez dire que le sujet qui est le vôtre – raconter l'histoire d'une femme qui atteint une sorte de cul-de-sac existentiel dans sa vie –, ce sujet-là va demander une sorte d'aller-retour dans ses souvenirs, ses fantasmes, dans ses peines et ses tristesses. En votre for intérieur, vous savez très bien que cela va mener à une sorte de jeu temporelle, à une multiplication des strates de sens, et ainsi de suite, mais jamais vous n'allez écrire ça comme ça. Moi, j'ai passé ma vie à écrire ça comme ça, et une fois sur deux, ça n'a pas fonctionné. [rire] Parce qu'il faut savoir que, ce n'est peut-être pas politique, mais c'est très certainement culturel, ici ce qu'on entend par un film d'expérimentation, ou juste une expérimentation, ç'a plus à voir avec un sujet qu'on va découvrir, un monde qui n'a toujours pas été filmé et qui mériterait de l'être, un type de support qu'on va utiliser et qui aurait, comment dire, la nouveauté comme trait d'expérimentation, c'est le trait expérimental comme nouveauté technique, tel type de caméra, tel type de travail avec les comédiens, tel type de système de montage. C'est plutôt ça qu'on entend ici par expérimentation, plutôt que travail sur la *différence* dans l'écriture, ce n'est pas ça qu'on entend. Surtout n'allez pas citer Derrida là, parce que ça ils vont le lire. C'est ça qui est fascinant, c'est ça qu'ils vont lire, ça ils vont le voir... « Ah pas lui, estie... »

Il y aurait donc une première manière de s'adapter aux demandes de la Sodec, en changeant l'écriture pour qu'ils puissent comprendre...

Ça c'est... ouins... en bas de la communication, disons...

Il y en aurait peut-être une deuxième que vous avez appliqué, je pense, à *Bienvenue au conseil d'administration* qui est de répondre au refus.

Moi, je n'ai pas cette capacité qu'ont d'autres cinéastes. D'abord, est-ce que je suis un cinéaste ? Ma vie n'est pas consacrée au cinéma, en termes de temps, elle n'est pas consacrée à la pratique du cinéma.

D'autres, des gens que je connais très bien, toute leur vie est consacrée à la pratique du cinéma. D'où la nécessité pour eux de trouver toute sorte de stratégie d'adaptation pour réussir à obtenir des fonds dont ils ont besoin. Bon, moi je n'ai pas ce talent-là, je n'ai pas l'aptitude, je n'ai pas la capacité d'apprentissage de ces stratégies-là. Donc, du coup, je me retrouve dans une toute autre posture. Heureusement ce n'est pas toute ma vie, sinon je ne mangerais pas... j'aurais des difficultés de fin de mois. Une de mes stratégies, ç'a été, effectivement, de prendre le refus comme objet du film, parce que ça s'est présenté comme ça, ce n'est pas une stratégie que j'appliquerais chaque fois, mais là, ça m'a semblé intéressant.

Pourquoi ça m'a semblé intéressant ? Il y aurait plusieurs raisons, mais une a à voir avec ce qu'on a raconté tout à l'heure, c'est-à-dire que je suis aussi quelqu'un qui travaille dans une université, je suis aussi quelqu'un qui est sensé mener un certains nombres de recherches intellectuelles sur l'état des choses. Donc, j'avais l'occasion de mener un type de recherche comme celui-là sous une autre forme. Alors plutôt que de faire une longue étude sur ce que sont les conditions de réception de l'expérimentation en cinéma dans les institutions, j'avais l'occasion de faire une recherche sur les conditions de réception de l'image, par et avec des images. Je me suis dit, tiens, c'est peut-être ça ma position singulière et je comprendrais que d'autres cinéastes, ça ne les intéresse pas du tout. Pour eux, j'ai l'impression, c'est presque une stratégie *kamikaze*. Tu ne fais pas ça, tu fais le film malgré tout, tu fais le film prévu malgré tout, tu ne fais pas un film sur le refus de ton film.

Les cinéastes que je connais qui l'ont vus, ont adoré le film, ils y ont trouvé plein de choses qui leur sont arrivées à eux aussi, mais ils ne l'auraient jamais fait probablement, ce film. Et puis aussi ce qui a été particulier, c'est que d'avoir adopté cette position-là – c'est-à-dire de faire un film sur le refus du film, et d'en tirer autre chose que simplement de l'amertume, du regret et tout ça, et de créer véritablement quelque chose, à la fois une réflexion sur ces conditions-là d'exercice de production de l'image, mais en même temps un film sur plein d'autres choses – donc de faire ça, d'une part, pas beaucoup de cinéastes voudraient le faire, j'ai l'impression, parce que ce n'est stratégiquement pas intéressant, et d'autre part ç'a provoqué une réception très curieuse de la part de ceux qui ont

normalement le mandat ou la fonction de mener ce genre de critique. Par exemple, du côté des critiques, dont on aurait attendu, je ne dis pas des éloges – le film n'est peut-être pas bon, ce n'est pas ça mon idée, qu'il soit bon ou pas bon, ce n'est pas ça l'important –, mais le film posait des questions qu'il ne cesse de poser. Depuis des années, je pense à un certain courant critique au Québec, ou certaines revues qui se veulent les défenseurs d'une sorte d'idée du cinéma qui comprendrait la recherche, l'exploration, l'expérimentation, la remise en cause des conditions de notre travail et ainsi de suite, eh bien eux ils ont reçu ça mais d'une manière violente, ça ne les intéressait pas. Alors pour moi, ça c'était éminemment politique.

S'il y a une bataille à mener, si le domaine esthétique peut être le lieu d'une bataille politique, il doit être le lieu d'une bataille sur leurs conditions d'existence. Admettons que, pour moi, le politique, le rapport politique du cinéma, c'est quand le cinéma touche aux conditions d'existence, et quand tu réussis à tailler des espaces, tailler des temps, tailler des gestes, tailler des séquences d'action, tailler des postures qui produisent des modes d'existences décents, productifs, riches en affects, riches en possibilités. Alors le domaine esthétique est véritablement le lieu d'une bataille politique, une bataille politique rangée. C'est, comme disait notre ami Deleuze, c'est la honte d'être un homme qui nous invite à créer tantôt un concept, tantôt une image, et ainsi de suite.

Et parmi les hontes d'être un homme, il y a celles des modes d'existence plus ou moins indécents et honteux qu'on nous force à vivre. Et il se pourrait qu'un film permette à la fois de mener une clinique de ces modes d'existence, une critique de ces modes d'existence, aussi, et puis proposer, autant que faire ce peut, des voies, des préfigurations de modes d'existence plus décents. Si le domaine esthétique peut être le lieu de ce genre de bataille politique, le partage du sensible mettons, je me serais attendu, dans le cas du film qui nous intéresse, *Bienvenue au conseil d'administration*, que le film, en dépit de sa qualité ou pas, trouve une résonance du côté des critiques, qui eux aussi sont sur le même domaine esthétique et mènent à mon avis la même bataille avec d'autres moyens.

Donc, il y a des cinéastes et leurs films qui mènent la bataille politique dans le domaine esthétique, et puis il y a les critiques aussi,

qui, avec leurs concepts, ou avec leurs notions, ou avec leur fulguration d'avoir aperçu telle ou telle chose dans le film, mènent la même bataille politique. Je me serais attendu, même en dépit des qualités ou pas du film, à un certain accrochage. Ce n'est pas que je l'attendais, je l'espérais. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas d'autres manières de mener cette bataille politique. Si on ne peut pas accrocher des batailles, les unes aux autres, en dépit des limites de l'arme utilisée par l'un, en dépit de la malhabilité de son tir, en dépit du caractère périmé de sa poudre à canon, si on ne peut pas accrocher ces batailles les unes aux autres, et bien tant pis, chacun dans son coin, on n'y arrivera pas. Et j'étais très surpris que ces critiques sentent – moi, c'est l'interprétation que j'en fais –, qu'ils sentent que je leur tirais le tapis sous les pieds, qu'ils sentent que je leur volais leur fonction. Que ce n'était pas au cinéaste à dire – sinon en interview, mais très certainement pas dans son film –, ce n'était pas au cinéaste à dire ce qui n'allait pas au cinéma, ce qui n'allait pas dans la culture, ce qui n'allait pas dans l'art, ce qui n'allait pas dans la conception politique de l'art aujourd'hui. C'est aux critiques que ça revient. Ou bien alors, il faut s'appeler Godard, c'est-à-dire, si je comprends bien l'image qu'ils donnent de ce cinéaste, le seul qui ait droit de réaliser un tel cinéma critique, comme on occupe un créneau. Je ne veux pas dire que ma critique était aussi brillante que celle de Godard ; je veux dire : si je ne suis pas aussi brillant que lui, dois-je nécessairement abandonner l'idée de critiquer ? Et les critiques sont-ils pour la même raison tous exemptés de ré-enchaîner avec ma critique, qui elle-même cherchait ouvertement à ré-enchaîner avec celle de ces critiques ? Ou, pour le dire de manière à ce qu'ils m'entendent mieux : si on n'est pas aussi brillant qu'André Bazin, est-on forcé d'abandonner la critique ? J'essaie de me souvenir de quelques critiques qui ont été écrites sur le film... d'une critique en particulier qui disait, grosso modo : « Faire un tel film, ça n'avait rien de cinématographique, ça avait tout de l'universitaire. » Mais ça voulait dire : « Reste dans ton coin, reste à l'université, mène ta critique en vase clos », c'est d'autant plus facile pour nous de dire, par ailleurs, de te dire que tu vis dans ta tour d'ivoire, pis que tu n'as pas une crise d'idée de ce qui se passe dans le monde. « Parce que nous les critiques, on a cette drôle de position, on n'est pas plus à l'université qu'on est dans le cinéma, mais on est en plein cœur de la société. » Je ne sais pas, ils ont peut-être cette

impression d'être en plein milieu des choses. Et donc de leur voler leur position critique, ç'a l'air de les avoir froissé à tout le moins. Mais j'ai été très surpris, il me semblait que la résistance, pour employer ce mot-là, ça consistait à enchaîner une bataille sur une autre. Et que ce film, bon ou mauvais, aurait pu être au moins l'occasion, pour un critique, de ré-enchaîner, de repartir, pour lui-même, d'ailleurs, dans sa propre voie, sur ses propres questions. Il y avait assez de mains tendues dans le film, pour que ce soit possible, mais il semble que sur un plan sociologique, j'ai complètement enfreint une loi tacite. Encore une fois, j'étais l'éternel Marcel qui ne comprend rien au salon mondain, qui ne comprend pas qu'on ne dit pas ça.

Il y a deux ans, vous nous parliez de filmer le *Capital* de Karl Marx.

Oui, on pourrait repartir du coin de rue, Mozart et Molière. J'en suis encore à l'étape de la recherche, et un peu à attendre que la vogue des reportages sur les fraudes économiques se tarisse. Entre-temps, je réalise un autre film à partir d'une nouvelle de Malcom Lowry ; j'en suis à l'étape du montage.

Peut-on se procurer *Bienvenue au conseil d'administration* ?

Oui, tu peux voir un extrait sur mon site Internet². Je me suis fait un petit site Internet, récemment. J'ai eu le temps, j'étais en sabbatique. Et j'ai compris que ce qui comptait, c'était la présentation. Ce n'est pas important d'avoir écrit des articles, ce n'est pas important de les lire ou de les faire lire, il faut juste les montrer³. [rire] J'ai même fait faire des fichiers pdf, donc on peut les voir, on n'est pas obligé de les lire, ils sortent comme ça, on peut les regarder une page après l'autre. Même chose pour les films, il y a des extraits, comme ça, de cinq ou six films que j'ai faits, je les ai pas tous mis, parce que c'est très lourd. Mais tu peux voir un extrait de *Bienvenue au conseil d'administration*, d'ailleurs l'extrait qui est là, je crois, peut-être que

² <<http://www.sergcardinal.ca/films-et-videos.html>>

³ <<http://www.sergcardinal.ca/publications.html>>

ça fait un lien entre esthétique et politique, qui t'intéresse. La séquence, c'est que j'essaie de montrer la façon très particulière dont j'avais écrit le scénario déposé à la Sodec. Normalement, un scénario c'est très fonctionnel, « gros plan sur ceci », « il dit cela », moi j'avais essayé d'écrire de sorte que la personne qui lise voit tout de suite l'image, quitte à ce que... par exemple s'il s'agissait de montrer ici le coin de la boîte rouge, et que le plan montre juste ce coin-ci, ma phrase aurait décrit ça : « On voit une surface rouge, bordé de vert. » Alors qu'un scénario normal aurait dit : « On voit le coin d'une boîte. » Donc je l'avais écrit comme ça, et notamment, sur le derrière d'une tête d'un des personnages principaux. Dans le film, ça comptait beaucoup de filmer mais autre chose que les visages. Évidemment, les gens n'ont rien compris à ça, ça les a même un peu frustré et vexé, et donc la séquence du film – si je reviens sur le refus, je reviens aussi sur des détails comme celui-là –, et j'explique qu'il ne peut pas y avoir de derrière de tête dans le cinéma québécois. On ne peut pas montrer une nuque, les gens veulent des visages. Et s'ils veulent des visages, c'est qu'à Terrebonne, au coin Mozart et Molière, il y a juste des façades⁴. Et de fait, quand on va filmer les maisons, on se rend compte qu'il n'y a que des façades. D'ailleurs des façades toutes de toc : faux marbre, fausses pierres, faux cuivre, et ainsi de suite. Et que cette façade qui est fautive, c'est la seule et unique façade véritablement construite, ornementée, le reste c'est du déclin de vinyle partout. Alors si on construit des maisons comme celle-là, on ne voit pas pourquoi on serait capable de voir un derrière de tête au cinéma, que ce n'est pas une affaire d'histoire de l'art, ce n'est pas une affaire d'histoire du cinéma, c'est une affaire de mode d'existence aujourd'hui. Malheureusement, à l'époque, je ne savais pas que pour ces gens-là, la maison valait tellement cher, que la moitié des pièces étaient vides, et l'autre moitié meublée avec les vieux meubles de l'ancien 4 et demi sur le Plateau. Avoir su, je serais

⁴ Voir notamment :

<http://maps.google.ca/maps?f=q&source=s_q&hl=fr&geocode=&q=Rue+Moli%C3%A8re,+Repentigny,+L'Assomption,+Qu%C3%A9bec&sll=45.774857,-73.444754&sspn=0.00096,0.002642&ie=UTF8&hq=&hnear=Rue+Moli%C3%A8re,+Repentigny,+L'Assomption,+Qu%C3%A9bec&ll=45.774864,-73.444759&spn=0.000967,0.002642&z=19&layer=c&cbll=45.774864,-73.444759&panoid=yU7BlWbUBxS6rEWoul1DYg&cbp=12,334.67,,0,5>

rentré, et on aurait pu continuer pour la nature même du récit au cinéma... très ressemblante dans cette façon d'occuper l'espace.

Donc la réponse des subventionnaires a presque été une analyse sociologique...

Complètement. Mon idée, c'était que si les gens de l'institution, qu'elle s'appelle la Sodec ou Téléfilm Canada, s'ils se sentent le droit et la responsabilité et le pouvoir de me répondre cela, ce n'est pas seulement, et ce n'est peut-être même pas du tout, en vertu de conditions esthétiques du cinéma, ce n'est pas en vertu de lois qui régirait le récit filmique, ce n'est pas en vertu de lois qui régiraient la composition des images au cinéma, c'est parce que, si ces lois existent, ou si ces règles, ou si ces normes existent, elles sont fondées, assises, sur tout un mode d'existence. On pourrait peut-être même dire la même chose : si on ne lit pas les textes des théoriciens, si les théoriciens eux-mêmes ne lisent pas les textes des uns et des autres, s'il ne suffit que de montrer le texte plutôt que de le lire, s'il ne suffit que de faire des communications, plutôt que de faire de la réflexion, ce n'est pas parce que l'université en vase clos a changé sur place, une sorte de saut sur place, c'est que toutes les conditions ont changés. Donc il me semblait que la personne qui m'avait lu à Téléfilm Canada – pour faire bête et méchant –, la personne qui m'avait lu à Téléfilm Canada ou à la Sodec, elle vivait à Terrebonne. Il fallait que quelqu'un ait ce mode d'existence, il fallait que pour lui ça ne soit pas important que le marbre soit vrai ou faux, il fallait que pour lui, ça soit plus intéressant d'emprunter des vieux styles tocs, mêler tous ces styles sur une même façade et d'appeler sa maison tantôt le Périgord, tantôt le Champlain, tantôt, je-ne-sais-quoi – c'est ça les noms des modèles de maison, on le voit dans le film d'ailleurs. C'était plus important, pour elle ou pour lui, de vivre dans un tel monde, que de risquer une construction de son propre habitat, en vertu, comment dire, de ses besoins, de sa façon de sentir l'espace, de son goût ou pas de la lumière, dans son rapport aux matériaux, son rapport aux volumes, son rapport à l'environnement. On n'en parle pas du rapport à l'espace, ce n'est pas ça qui détermine la forme de la maison, ce sont des vieux styles empruntés. Donc si la personne vit comme ça tous les jours, si, quand elle sort de la maison, c'est pour entrer dans sa voiture, avec son thermos qu'elle

va aller remplir chez le Tim Hortons du coin, avant d'embarquer sur la 40 pour une heure trente de voiture, je ne vois pas pourquoi ça l'intéresserait d'avoir un long plan séquence de trente minutes, dans un film, où on voit un arbre dont les branches volètent doucement au vent, je ne vois pas, elle ne peut pas, c'est impossible. Et c'est aussi impossible pour cette même personne d'attendre, du débat politique, quel qu'il soit, autre chose qu'une opinion, ce n'est pas possible.

Serait-il possible d'avoir un extrait du scénario, pour les descriptions ?

Oui, d'ailleurs on le voit dans le film. On voit mon scénario, il est grand, grand comme ça [élargissement des bras], parce qu'il y a plein d'annotations, de photos collées, tout ça. Dans le film, il y a quelqu'un qui décrit le scénario et qui montre pourquoi les gens de la Sodec ne pouvaient pas lire ça. D'abord avec le format, c'était impossible. Mais nous, on était con, tu comprends, d'une naïveté, on s'était dit, on va leur envoyer un format qu'ils ne seront pas capable de rentrer dans le classeur. Notre idée, c'était ça, on s'était dit : « C'est grand comme ça, ils ne seront pas capable de le rentrer dans le classeur, et du coup ils vont se dire, 'il y a quelque chose là' ». Nous, on pensait que les gens verraient dans cette forme, dans cet agencement d'images et de mots, on a pensé qu'ils verraient le film. Non, pour eux, ça les empêchaient de voir ce qu'ils attendent d'un film. C'est ça qui était fou, tu comprends. Mais voilà, je dis ça en toute modestie du réalisateur qui n'en est pas un, du cinéaste qui l'est à moitié, et qui n'a pas du tout la force créatrice des grands réalisateurs qu'on a ici, et qui justement réussissent à passer à travers les institutions, qui passent à travers leur langue, leur vocabulaire, leurs attendus, et à faire *avec* ça, pas nécessairement *contre* ça, pas nécessairement *en dépit de* ça, mais des fois *avec*, de faire quelque chose de très singulier, de très fort. Moi je trouvais ça d'autant plus drôle de faire un film comme ça, que je n'ai aucune lettre de noblesse, que je ne suis rien pour personne, c'est d'autant plus heureux d'être critique surtout quand on n'a pas de position de surplomb pour mener cette critique, on n'a pas de notoriété, on n'a rien. Ça, c'est fantastique.